

RAMIRO MARTÍN GOZALO



LA OBRA NARRATIVA DE ANTONIO MARTÍNEZ MENCHÉN DE 1963 A 1970

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2014-2015

Convocatoria de Septiembre

Tutora: ALICIA REDONDO GOICOECHEA

Fecha de defensa: 11 de noviembre 2015

Calificación: 10

El abajo firmante, matriculado en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: "La obra narrativa de Antonio Martínez Menchén de 1963 a 1970", realizado durante el curso académico 2014-2015 bajo la dirección de Alicia Redondo Goicoechea en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional *E-Prints Complutense* con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

Ramiro Martín Gozalo

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Ramiro', with a large, sweeping flourish above it.

La obra narrativa de Antonio Martínez Menchén de 1963 a 1970

Ramiro Martín Gozalo

El siguiente trabajo consiste en el análisis de la obra narrativa de Antonio Martínez Menchén entre 1963 y 1970. Como primer objetivo, se pretende situar al escritor dentro del contexto literario de la época y fijarlo en el canon como uno de los grandes renovadores de la narrativa española. En segundo lugar, se realiza un análisis exhaustivo de sus dos primeras obras creativas: *Cinco variaciones* y *Las tapias*; y se recogen algunos de los presupuestos teóricos del autor. Finalmente se establece una poética de Antonio Martínez Menchén en la que se reflexiona sobre sus características narrativas y literarias más importantes.

Martínez Menchén, narrativa, renovación, experimentación, ética, *Cinco variaciones*, *Las tapias*, Luis Martín Santos, Carlos Barral, generación de 1950.

The narrative work of Antonio Martínez Menchén between 1963-1970

The following work consists in the analysis of Antonio Martínez Menchén's narrative work between 1963 and 1970. The first aim is getting the writer inside the literary context of his time and to place it in the canon as one of the most important innovators in Spanish narrative. Secondly, an exhaustive analysis has been realized of his first two creative works: *Cinco variaciones* and *Las tapias*; and there are gathered some of the literary theory from the author. Finally, Antonio Martínez Menchén's poetics is defined reflecting on their most important narrative and literary characteristics.

Martínez Menchén, narrative, renovation, experimentation, ethics, *Cinco variaciones*, *Las tapias*, Luis Martín Santos, Carlos Barral, generation of 1950.

DECLARACIÓN PERSONAL

D. Ramiro Martín Gozalo, con NIF 70254509C, estudiante del Máster Universitario en Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, curso 2014 - 2015, como autor de este documento académico, titulado *La obra narrativa de Antonio Martínez Menchén de 1963 a 1970*, y presentado como Trabajo Fin de Máster, para la obtención del título correspondiente,

DECLARO QUE

es fruto de mi trabajo personal y que no copio ni utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Madrid, a 19 de octubre de 2015

Índice

1- Introducción	2
2-Marco biográfico e histórico	6
3-Análisis de <i>Cinco variaciones</i>	18
-Domingo	20
-La bordadora	29
-Bacanal	35
-Las cosas.....	41
-Invierno	47
4- Análisis de Las tapias.....	58
-Las Tapias	58
-El visionario	61
-Antes que venza la noche.	65
-La opresión.....	69
-Vieja, encantada mansión. (Homenaje a Cortázar)	73
-Cassandra.....	76
-El demonio	77
-Dédalo	80
-Las luces de la laguna	84
-Un reflejo en las vidrieras	86
5- Conclusiones: Hacia una poética de Antonio Martínez Menchén	90
6-Bibliografía	102

1- Introducción

El encumbramiento y ubicación de un escritor en el canon depende, en muchas ocasiones, del género literario que dicho escritor practique. Son numerosos los escritores que por haber desarrollado su labor literaria en géneros considerados menores, no recibieron el reconocimiento merecido a su talento y creación. Este es el caso del autor que será objeto de estudio en el presente trabajo, Antonio Martínez Menchén. Este escritor, desconocido para el gran público y para mucha parte de la crítica, es considerado por Santos Sanz Villanueva, como uno de los principales renovadores de la narrativa española en la década de 1960. Pero no destaca solo por su trabajo literario en estos años, sino que su trayectoria, hasta la actualidad, tiene un gran interés y, de nuevo, un escaso conocimiento. A este respecto destacan unas palabras que el crítico Sanz Villanueva escribía hace unos años: *Y, de paso, no quiero desaprovechar la mención de este valioso narrador para señalar el interés y fuerza de sus novelas posteriores, acreedoras de un reconocimiento aún por llegar*¹.

De ahí la importancia y la necesidad de un estudio que reconozca a Martínez Menchén su lugar como uno de los principales renovadores de la narrativa, y sobre todo, un estudio que plantee las principales novedades que aporta el escritor a la literatura de la época, desde los aspectos técnicos y estilísticos a la manera tan personal que tiene de presentar los distintos motivos recurrentes en su obra. En cuanto a su lugar en el canon de la renovación formal, trataré de demostrar que se puede situar a la par de la figura de Luis Martín Santos, no por fama sino por fechas de escritura y publicación de sus primeras obras; pero que, por haber escrito relatos en vez de novelas ha sido muchas veces ignorado.

El trabajo persigue distintos objetivos. El principal es fijar la primera etapa literaria del autor y hacer un estudio de la misma. Esta se desarrolla entre los años 1963, fecha de publicación de *Cinco variaciones*, y 1970, cuando publica un libro ensayístico denominado *Del desengaño literario*. En conjunto abarca sus tres primeros libros publicados; dos de ellos *Cinco variaciones* y *Las tapias* (1968) que han sido considerados como colecciones de relatos². Por su parte la citada *Del desengaño literario*, es un ensayo que compendia algunos de los principales presupuestos teóricos del autor, junto a un análisis de la novela contemporánea de su tiempo. Por ello es fundamental el conocimiento y análisis de dicho ensayo, para poder entender la poética de Martínez Menchén y situarlo correctamente en su contexto histórico y literario. Esta delimitación

¹ Sanz Villanueva, Santos. *El último Delibes y otras notas de lectura: postguerra, exilio y letras en Castilla y León*, Editorial Ámbito, Valladolid, 2007, (p.300)

² A este respecto existe un cierto debate crítico suscitado por el propio Menchén que considera su primera obra, *Cinco variaciones*, como novela en vez de como colección de relatos.

temporal, responde a unos principios teóricos y estilísticos del autor que explicaré a lo largo del trabajo. De las anteriores palabras se infiere que el segundo objetivo será ubicar a Martínez Menchén en el lugar que le corresponde dentro de la literatura española. De ahí que sea necesario realizar un contexto que abarque la historia y los principales movimientos literarios de la época, junto a los círculos y escuelas y a las obras más importantes que se escribieron. Hay que señalar, sin embargo, que Menchén no perteneció a ningún grupo literario ni escuela, y que su formación y trayectoria responden a un marcado carácter autodidacta y original, nacido de múltiples y muy variadas lecturas. No obstante sí que tuvo amistad con algunos de los componentes del mundo literario de los años 60.

Por el hecho de ser un autor tan desconocido, otro objetivo será dar a conocer brevemente su biografía para contextualizarla en la época en la que escribió y, sobre todo, porque muchos aspectos de su vida tienen una importancia capital en su narrativa. Entre otras cosas, porque él se planteó en distintas ocasiones el debate de si trabajar y escribir o dedicarse sólo a la literatura. Además hay varios motivos autobiográficos que se repiten en algunos de los relatos publicados por el escritor linarense, puesto que Menchén refleja constantemente sus experiencias vitales en las narraciones que escribe. El propio Martínez Menchén lo reconoció así en su discurso de ingreso en el consejo de honor del Centro de Estudios Linarenses, en el que clasifica a los escritores de dos formas:

Entre las muchas distinciones y divisiones que pueden hacerse de los narradores, yo propongo ahora una: la del *narrador cosmopolita* y la del *narrador araña*. El narrador cosmopolita es el que, en alas de su imaginación, gusta de llevar sus historias a tiempos y lugares lejanos, lugares que le son ajenos, de los que tiene el conocimiento superficial de alguna que otra estancia breve o que incluso tan sólo conoce a través de sus lecturas. Frente a este narrador cosmopolita, hay otro tipo de narrador al que pertenezco y que he designado con el nombre de narrador araña. Y ello porque, posiblemente menos dotado imaginativamente que el narrador cosmopolita, teje como la araña la tela de su narrativa de la sustancia que segrega su propio vientre; es decir, de sus propias vivencias, incluyendo en sus vivencias las de las lecturas que ha ido realizando a lo largo de su vida³.

Por último, trataré de esbozar una poética del autor, que a pesar de todo el talento literario que desprende, está presidida por una honradez ética en todos sus textos, y a su vez estableceré las conclusiones del trabajo.

Otro aspecto que quiero destacar en la introducción es que la metodología utilizada para el análisis de la narrativa de Martínez Menchén, está basada en los principios de la narratología. En

³ Menchén. “Vivencias de Linares en mi narrativa”. Discurso de ingreso en el consejo de honor del Centro de Estudios Linarenses. Servicio de publicaciones. Colección: *Discursos de ingreso*. Número 1, 2010(p. 19)

concreto utilizaré los principios narratológicos para el análisis de las características que, a mi juicio, vertebran dicha primera etapa. A saber, los narradores, la estructura, el tiempo y el espacio y ciertos rasgos estilísticos que en conjunto ofrecen un original y valioso tratamiento de los temas.

He elegido esos aspectos por voluntad de centrar el estudio y ser conciso. Además son los elementos que considero más relevantes o importantes dentro de los aspectos narratológicos que definen su escritura. Asimismo realizaré un análisis exhaustivo de cada uno de los relatos que componen las dos obras a analizar. El motivo de realizar este análisis es que, hasta ahora, la crítica solo ha hecho un resumen argumental de las narraciones con algunas pinceladas críticas, y considero fundamental un conocimiento exacto de cada relato para poder comprender de manera general al autor. Además quiero destacar otro detalle, el trabajo presenta numerosas y amplias citas textuales de los distintos relatos. Esta profusión responde a dos objetivos: El primero es demostrar mediante los textos las principales ideas y conclusiones del análisis; y el segundo, para dar a conocer la prosa de Menchén, porque no es muy conocida y cada pequeño fragmento puede dar una idea de la gran calidad literaria que atesora el narrador andaluz.

Termino la introducción al trabajo haciendo una breve referencia al estado de la cuestión, es decir, analizar brevemente cuáles son los principales estudios acerca de Martínez Menchén, dónde y cómo ha sido analizado y, sobre todo, por quién.

En primer lugar como ya se ha dicho en varias ocasiones, Martínez Menchén es un escritor bastante desconocido para el gran público y parte de la crítica. Esto quiere decir que no existen apenas estudios sobre él, al menos estudios importantes, no hay tesis doctorales publicadas sobre el autor, ni libros críticos de especial relevancia. En ese sentido, los acercamientos más importantes se han realizado por motivos que se podrían calificar de pertenencia. Puesto que ha sido en Jaén y en Linares, lugar de nacimiento de Menchén, donde se han promovido las principales iniciativas de análisis de su obra. Esto, aunque no resta valor a los análisis, indica el ámbito de estudio del escritor. En ese sentido, destaca especialmente el libro *Fantasía y compromiso literario. La narrativa de Antonio Martínez Menchén* de Francisco Morales Lomas y Luis A. Espejo-Saavedra Santa Engracia, promovido por el Instituto de Estudios Giennenses. En él se hace un recorrido por casi toda su obra y una pequeña biografía, el análisis argumental de muchas de sus narraciones y un análisis temático. No obstante es un libro que resulta muy adecuado para un acercamiento externo y completo al autor, pero no indaga lo suficiente en cada relato ni en los principales recursos literarios de Menchén. Otro título significativo es *Teoría de la literatura infantil y juvenil; seguida de artículos críticos sobre su autor*, de Martínez

Menchén; edición de Genara Pulido Tirado. Aunque la primera parte recoge textos de Menchén, en la segunda parte aparecen una serie de artículos críticos o de breves estudios sobre el autor, pero sin ser de hondo contenido crítico. De nuevo, destacar que es una edición que pertenece a la Diputación provincial de Jaén, cultura y deportes. Por lo que de nuevo, significa un interés local en el escritor.

Por otra parte están los críticos de novela y narrativa. En cuanto a críticos, el que más ha reconocido la figura de Antonio Martínez Menchén ha sido el ya citado Santos Sanz Villanueva. En obras como *La novela española durante el franquismo* o *El último Delibes y otras notas de lectura: postguerra, exilio y letras en Castilla y León*. También Gonzalo Sobejano le ha dedicado algún análisis al escritor linarense. El más importante, es el que realiza en la obra *Novela española de nuestro tiempo*, este mismo estudio es mencionado en alguna ocasión por el propio autor⁴. Otros críticos que mencionan a Menchén lo hacen en pequeños artículos con menos importancia como José Belmonte en «El peso y la sombra de la Guerra Civil española en la narrativa para jóvenes» o Jacques Soubeyroux en «La emergencia de la “nueva novela” y el debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* (1960-1970)». También señalar alguna reseñas críticas y análisis que se produjeron en el momento de la publicación de las obras como fueron «Antonio Martínez Menchén o los relatos de la alienación» de Martín Sabas o «Antonio Martínez Menchén, novelista de la soledad» de José Ortega. En ellos destaca de nuevo que son acercamientos sobre todo argumentales y temáticos, mucho menos preocupados por la estética, el estilo y el compromiso del autor.

⁴Véase «Espejos de soledad», un discurso pronunciado por Menchén el 8 de marzo de 2011, en el marco de las Primeras Jornadas «Linares, ciudad y cultura». (1977)

2-Marco biográfico e histórico

Como señalaba anteriormente, uno de los objetivos que persigue el trabajo es ubicar a Antonio Martínez Menchén en el contexto histórico y literario que le tocó vivir. Para ello es necesario conocer algunos de los aspectos más relevantes de su vida⁵, porque son fundamentales a la hora de analizar su narrativa.

Antonio Martínez Sánchez, quien tomará el nombre literario de Martínez Menchén, nació en Linares en el año 1930, en una familia de trabajadores de clase baja. Cuando tiene seis años, su padre se traslada a trabajar a la provincia de Segovia. Poco después le acompañarán la mujer y los hijos, Antonio y su hermano Andrés. Ese mismo año dará comienzo la Guerra Civil, y Antonio y su familia se quedarán en Segovia y allí permanecerá toda su infancia y adolescencia. En Segovia estudiará becado en un colegio de Misioneros Claretianos de la ciudad, hecho que dejará profundas huellas en su narrativa. En Segovia además se formó como lector, en primer lugar por las historias que le contaba su madre, que según cuenta el autor en numerosas ocasiones, fue su primera maestra y, en segundo lugar, por la biblioteca pública de la ciudad, en la cual leyeron múltiples libros Antonio y su hermano Andrés⁶. Estas lecturas estarán marcadas por autores tan dispares como Shakespeare, Mark Twain, Dickens, Dostoievski, Machado, una colección de cuadernillos de novelas de aventuras de Dick Turpin, o *Las Mil y una noches...* Respecto a la novela española de la década de los 40, Menchén se mantiene ajeno al tremendismo inaugurado por Cela pero sí que se observarán algunas huellas en su obra del existencialismo de otros autores como Delibes o Laforet.

En el año 1950 comienza la carrera de Derecho, propuesta por su tío paterno con el que vive durante esos años y que se la costea. Es en la Universidad Central de Madrid donde hará los grandes descubrimientos literarios de su vida y donde establecerá contacto con los personajes que tendrán importancia en la cultura de los próximos años. Entre las lecturas que él mismo destaca se situarían Steinbeck, Dos Pasos y, por encima de ellos, Faulkner, que le fascinó, y entre sus obras, su favorita *Santuario*. También descubrirá a Joyce y su *Ulises*, que se lo prestó Luis de Pablo, gran compositor que tenía mejor situación económica y una buena biblioteca. Asimismo descubrió en la Universidad la poesía de los autores del 27. Este hecho le llevó a escribir un libro de poesía que nunca publicó porque no le gustó lo suficiente.

⁵Los datos biográficos están tomados en gran medida del libro *Fantasía y compromiso literario: La narrativa de Antonio Martínez Menchén*, publicado por Francisco Morales Lomas y Luis A. Espejo-Saavedra Santa Engracia; y de la introducción biográfica que realiza el propio autor en su obra *Inquisidores* (1977).

⁶ Esta importancia tan grande de la biblioteca de Segovia la han destacado en distintas ocasiones tanto Antonio como su hermano Andrés Sorel. Por ejemplo en la Entrevista de Morales Lomas y Espejo-Saavedra Santa Engracia al propio Menchén; y Andrés Sorel en «Mi hermano Antonio», publicado en *República de las letras*, núm. 57, junio 1998, (p. 11,18)

Las únicas poesías de Martínez Menchén que publica se encuentran en la revista de *Cuadernos hispanoamericanos*⁷. No quiero entrar en la labor poética de Menchén, pues su poesía no alcanza la calidad que su narrativa, lo que no deja de ser extraño dado el carácter tremendamente lírico de algunos de sus relatos.

Pero la universidad significó para él mucho más que unos contactos literarios. En ella se encontró a un grupo de jóvenes similares a él, con las mismas inquietudes culturales y que estudiaban derecho sin tener una especial predisposición para ello. Uno de los grupos que más le influyó fue el que formaba el periódico del SEU, único sindicato universitario existente y con origen falangista. En dicho proyecto participaban jóvenes como Alfonso Sastre o Ignacio Aldecoa, que serían, con el tiempo, grandes autores. En este ambiente termina Martínez Menchén su carrera universitaria, aprobando con dificultades y acabando sin pena ni gloria. Y llega el año 1953, un año de sensaciones encontradas para el autor. Por una parte, se presentará a sus primeras oposiciones, en las que cosechará un importante fracaso; pero, por otra comienza a redactar la primera de sus obras, *Cinco variaciones*. Es una fecha bastante importante si se tiene en cuenta el tipo de obra que es y lo pronto que comienza a redactarla, aunque la termine mucho más tarde y se publique en el año 1963.

Al año siguiente, en 1954 acaba la primera de las cinco partes que componen la obra. No obstante, el ambiente deprimente de España y el fracaso en sus perspectivas laborales hacen que Menchén decida marcharse de España. En 1955 saldrá del país y llegará a Dusseldorf, Alemania. Allí tiene la oportunidad de trabajar en una gran fábrica de cadenas de montaje. Esto dejará profundas huellas en el autor y le quedará para siempre e la sensación de la alienación en el trabajo. «Aún no se había producido la emigración española que sería sobre el 57 y 58. Allí sólo estábamos unos cuantos estudiantes que tan sólo buscábamos respirar un aire distinto del enrarecido de nuestro país [...] El trabajo en la fábrica era horrible y pude descubrir lo que supone estar ocho horas en una cadena de trabajo.⁸» Serán unos meses muy duros los que permanece en la fábrica y antes de que termine el año decide regresar a España. Tras una breve estancia en Segovia, recalará de nuevo en su tierra natal, Linares. Allí pasará los siguientes tres años en un periodo que también resultará difícil para el autor. Es una época en la que se encuentra vegetando perezosamente, siendo una carga para su familia. Solamente da unas clases que apenas llegan para cubrir su manutención familiar. No obstante, serán tres años fructíferos en cuanto a su labor literaria, pues redactará las tres siguientes variaciones y gran parte de la

⁷ En concreto se encuentran en: *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 186, junio 1965, (p. 500-506)

⁸ Morales Lomas, Francisco y Espejo-Saavedra Santa Engracia, Luis A. *Fantasia y compromiso literario: La narrativa de Antonio Martínez Menchén*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008, (p. 18)

última, pero al no tener esperanza de poder publicar toda la obra, la dejará inconclusa hasta un año después.

Hay que mencionar otro hecho muy relevante de este periodo. El aislamiento cultural y literario que sufre Menchén es total. Según afirma el propio autor, apenas llegaban ediciones sueltas de obras publicadas antes de que fuera a Linares; pero de las novedades no llegaba nada. Esto que, a priori, podía resultar muy negativo, seguramente preservó su literatura de la gran carga social y objetivismo que tuvieron las obras de sus contemporáneos por aquel entonces.

Entonces, también en el año 1959, saldrán unas oposiciones al cuerpo de la administración civil, esta vez de una índole más cercana a sus intereses. No son de derecho puro sino que hay temas como historia, sociología o economía política. Por esta razón, decide trasladarse a Madrid, donde vivirá con su hermano durante el siguiente año hasta que, en 1960, aprueba el examen y entra a formar parte del Cuerpo Técnico de la Administración Civil. Además, durante ese periodo termina la última variación que faltaba para completar *Cinco variaciones*, obra que en 1960 está terminada. Por otra parte, al volver a Madrid retoma las antiguas relaciones literarias que tuvo durante la época en la facultad. Sobre todo trabará amistad con el poeta Carlos Álvarez. Asimismo asistirá a menudo a la tertulia literaria del café Pelayo, que frecuentan autores conocidos como Daniel Sueiro, Armando López Salinas, Antonio Ferres o Juan García Hortelano. Gracias a estas reuniones coincidirá con Carlos Barral, el conocido editor. Gracias a eso, verá cumplido su deseo de ver publicada su obra. El mismo Menchén lo cuenta en una entrevista.

Un día Hortelano dijo que estaba en Madrid Carlos Barral y que deseaba tener una entrevista con gente que tuviera alguna obra que ofrecerle. La reunión se realizó en casa de Hortelano y fuimos un grupo de seis o siete personas. [...] Barral nos hizo un discurso introductorio en el que nos informó de las condiciones que debería tener la novela que le interesaba publicar en su editorial. En cuanto al fondo, protesta social y toma de partido; en cuanto a la técnica, la conductista que preconizaba *La Hora del Lector* de Castellet. Yo, al oírle y pensar en mi novela, dije para mí: apaga y vámonos. Pero le expuse un tanto torpemente de qué iba mi novela. El título le gustó, pero por lo demás no pareció tener mucho entusiasmo. De todas formas me dijo que se la mandara. Se la di a García Hortelano para que se la entregase en uno de los muchos viajes que hacía a Barcelona. A la vuelta de mis vacaciones, me encontré con una carta de Barral comunicándome que iba a publicar mi novela y que cuando viniese por Madrid me citaría en el hotel Suecia para concretar los detalles de su publicación⁹.

De esta manera, poco después de aprobar las oposiciones, verá la luz su primera obra. No obstante, una vez que saca la plaza en las oposiciones, la vida de Menchén mantiene un difícil

⁹ Op. Cit. (p. 39)

equilibrio entre su trabajo en la administración, que no le interesa especialmente, y su labor literaria, que le apasiona, pero que «como me aseguraron de niño, no da para comer. De este precario equilibrio salen, ciertamente, resentidas mis dos actividades¹⁰»

A partir de aquí termina la parte realmente importante de su vida, sobre todo la que más influyó en su obra. Ha sido pertinente traerla a colación, sobre todo porque Antonio Martínez Menchén es un escritor en el que vivencias y literatura van intrínsecamente unidas. Pero no hay que olvidar que las huellas de su vida laboral en Madrid también estarán presentes en muchos de sus relatos.

A continuación quiero realizar un contexto histórico y literario de la época en la cual abordo a Martínez Menchén. En concreto, desde mediados de los años 40, en los que el joven Antonio se encuentra formándose como escritor, hasta el año 1970, en el que según defiendo en mi tesis, acaba la primera etapa literaria del escritor linarense.

La novela en los años 40 se encuentra dominada por dos corrientes principales, el llamado tremendismo de Camilo José Cela y un cierto existencialismo, protagonizado por autores como Delibes o Laforet, o incluso Matute en *Los Abel*. Aun así, existen otros tipos variados de novelas, aunque de menor calidad literaria, como puede ser la novela propagandística. La obra tremendista por excelencia, sobra decirlo, es *La familia de Pascual Duarte*, donde se exageran los aspectos más truculentos y negativos de la realidad. Por su parte, el existencialismo se desarrolla en novelas como *Nada* o *La sombra del ciprés es alargada*, y esta será la corriente de los años 40 que en palabras de Sanz Villanueva, más influirá en Menchén. Tanto sus personajes como sus tramas tendrán una gran preocupación por la búsqueda del por qué de la existencia y del sentido de su participación en la escena cotidiana. Pero no hay que olvidar la variada formación literaria que ya en esa época tenía el escritor debido a la ya citada Biblioteca de Segovia, en la que conoció a los autores más dispares.

Al comenzar los 50, la literatura española no tiene una corriente preponderante. Menchén comienza la universidad y allí conocerá a los jóvenes literatos del momento. Además de las corrientes ya mencionadas, existe un grupo de autores que nacen en la década de 1910-1920 y que comienzan a escribir a partir de los 50. Son narradores tradicionales con una cierta preocupación social, entre ellos destacan: Ángel María de Lera, Mercedes Fórmica, Dolores Medio, Enrique Manuel Gil, Tomás Salvador o Mercedes Salisachs, entre otros. Según Sanz Villanueva, estos narradores «eligen como meta una transcripción testimonial de la realidad

¹⁰ Martínez Menchén, Antonio. *Inquisidores*. Editorial Zero, Madrid, 1977, (p. 12)

social e histórica. Fraguan además, una narrativa anclada en el realismo, de enfoque objetivista y de propósito crítico.¹¹»

También hay que mencionar otro elemento fundamental para el desarrollo de la narrativa en la época, los premios literarios, por un doble motivo, en primer lugar porque facilitan que los jóvenes escritores se puedan dedicar a la literatura y la creación y por otro, porque cada premio impone un estilo literario y una serie de normas artísticas que siguen los concursantes y que van creando una escuela literaria característica. De estos premios destacan sobre todo dos; el premio Sésamo, cuyo secretario era Rafael Vázquez Zamora, un gran crítico, este premio pertenecía a la Editorial Destino. Después llegará el premio Seix Barral, que poco a poco fue desplazando al premio Sésamo, hasta tal punto que publicar en Seix Barral significaba ser de la nueva generación de autores. El hombre principal de este premio y el que creó la tendencia más marcada fue José María Castellet, al que poco después volveré a nombrar.

A partir de mitad de la década, el panorama literario cambió. Surgieron una serie de corrientes narrativas diferentes aunque con ciertos puntos en común, como la honda preocupación social. No obstante se diferenciaban en el centro geográfico, Madrid o Barcelona; y en las revistas en las que publicaban. Entre los distintos movimientos destacan el realismo social, el neorrealismo, el realismo crítico y la novela socialista. Estos movimientos cuentan con distintos precedentes de los que cabe destacar dos novelas. *Los Abel*, de Ana María Matute que se publicó en el año 1948 y *La colmena* de Cela, que este publicó en el año 1951 en Buenos Aires. Además, Matute publicó *Fiesta al noroeste* en el 1953, y *Luciérnagas*, del mismo año, no pasó la censura y se publicó dos años después con el título de *En esta tierra* y «arreglada» para pasar la censura. Otro título imprescindible de esta escritora será *Los hijos muertos*, de 1958. Con estos títulos, Ana María Matute será uno de los precedentes más importantes de lo que luego se denominó literatura social y realista, no obstante, el estilo de Matute es más subjetivo que el del resto de la generación.

En segundo lugar me refería a *La colmena*, esta novela por su carácter testimonial de un amplio sector de la sociedad y por sus preocupaciones enraizadas en la problemática social, se puede considerar un antecedente del tipo de narraciones que comenzarán pocos años después. Aquí hay que reseñar un hecho que ya he destacado anteriormente, y es que Menchén permaneció ajeno a las corrientes literarias principales entre los años 1956 y 1959, por lo que no se adscribirá a ninguno de estos movimientos. Aun así, los grupos mencionados son

¹¹ Sanz Villanueva, Santos. *La novela española durante el franquismo*. Editorial Gredos, Madrid, 2010, (p. 174)

fundamentales para construir un panorama literario narrativo en la época en la que Martínez Menchén comenzaba a escribir y se les denominó con el nombre genérico amplio de generación del 50 o grupo del medio siglo. De nuevo destacar que la literatura de Menchén permaneció intacta y bucea en otras influencias, sobre todo las extranjeras, que serán analizadas a lo largo del trabajo.

En primer lugar me quiero centrar en el conocido como grupo neorrealista¹², que se agrupa en torno a *Revista Española*, hacia los años 53 y 54. Esta revista la funda Rodríguez Moniño y la dirigen autores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Alfonso Sastre. En ella publican además, Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité o Josefina Aldecoa. Debo hacer notar que algunos de estos escritores como Aldecoa o Sastre coinciden con Menchén en su época universitaria. Es un grupo que además de la preocupación social, comparte un claro espíritu renovador.

De los autores nombrados destacan Ignacio Aldecoa, un escritor que prefirió el formato del cuento y que por eso mismo sufrió un reconocimiento más tardío. Su literatura destaca por el realismo, la preocupación social y la exaltación de los pequeños oficios. El siguiente nombre que destaco de este grupo es Jesús Fernández Santos cuya obra *Los bravos* constituyó un auténtico éxito en el año 1954. El estilo por el que opta Fernández Santos es objetivista, busca reflejar el mundo rural y una España estática y sin esperanzas. Los siguientes autores destacados acabaron uniendo su vida en matrimonio, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité. Ferlosio alcanzó un reconocimiento enorme con la novela *El Jarama*, del año 1956. De nuevo destaca en ella un objetivismo claro que muestra la tarde de un grupo de jóvenes de forma casi fotográfica. Por su parte, Carmen Martín Gaité en *Entre visillos* (1958) logra un agrio y duro documento de la rutinaria y convencional vida provinciana. Se refleja además la soltería de los jóvenes de la posguerra. No obstante, el estilo de Gaité se alejará pronto de esta corriente objetiva y realista y buscará cauces de expresión mucho más intimistas y subjetivos como hará en *El cuarto de atrás*. Otros autores que pertenecerán a esta corriente serán Medardo Fraile o José María de Quinto.

Finalmente, destacar del neorrealismo que es una corriente que supone un corto periodo de tiempo en los escritores destacados. Supone además una identidad propia y una actitud solidaria ante la vida y la degradación del momento que viven. Por eso mismo su actitud no es beligerante ni propagandística sino preocupada y solidaria.

¹² Realizo esta clasificación de la narrativa inspirándome en la que hace Santos Sanz Villanueva en *La novela española durante el franquismo*.

El siguiente grupo es el conocido bajo el epígrafe de realismo crítico y social. Con unas características muy determinadas que Santos Sanz Villanueva sintetiza acertadamente.

Las novelas seguidoras de esta corriente delimitan sus áreas temáticas y los medios técnicos aplicables. En cuanto a los asuntos, se establecen un par de grandes criterios. Por un lado, se proscribe la imaginación. Por otro, se acotan dos grandes núcleos de interés, el mundo obrero y la vida burguesa. Dentro de aquél, se narran las penurias materiales del proletariado urbano y de los jornaleros del campo. Dentro de éste, se pone en evidencia el egoísmo y la insolidaridad de las clases acomodadas. Por lo que se refiere a los rasgos formales, se fija como ideario el respeto de una serie de caracteres: objetivismo documental que da cuenta de muy menudos datos de la vida cotidiana, personajes de caracterización simplificada, tiempo y espacio reducidos para producir efectos simbólicos y lenguaje instrumental¹³.

También señala Santos que esta etapa tan plana y poco creativa corresponde en la mayoría de los casos a una primera etapa narrativa de cada escritor. Por otra parte, el realismo social a su vez, se divide en dos grupos, el de Madrid y el de Barcelona. El grupo de Madrid destaca sobre todo por su unión a distintas revistas, la principal será *Acento Cultural*, pero también escribirán en la revista *Juventud*. Dichas revistas están relacionadas con el SEU y hay que destacar que la nómina de escritores adscritos a ellas no forma un grupo cerrado ni exclusivo. No obstante destacan algunos como Antonio Ferres, *La piqueta* (1959), una novela cuyos protagonistas son chabolistas y tiene un carácter marcadamente obrerista. Otro autor importante será Alfonso Grosso, aunque es difícil de adscribir, su novela más importante es *La Zanja* de 1961. También Jesús López Pacheco, un autor muy comprometido y que nunca abjuró de esta literatura social y de la defensa de los obreros. Su obra más importante, *Central eléctrica* (1958), se convirtió en paradigma de la literatura social y comprometida. Otros nombres destacados relacionados con el grupo serán López Salinas, *La mina* (1960), Daniel Sueiro, Isaac Montero o Juan Eduardo Zúñiga.

No hay que olvidar que algunos de estos autores entablarán relación con Martínez Menchén a principios de los años 60, cuando ellos se encuentran en plena actividad creadora y el autor linarense acaba de llegar a Madrid para aprobar las oposiciones. De esta forma, Menchén se dará cuenta de la gran diferencia que existe entre la literatura de estos escritores y la que concebía su mente literaria.

El segundo grupo que mencionaba, el de Barcelona, se caracterizará por otra serie de elementos más identificativos. En primer lugar, la revista que los une es la revista *Laye*, que primero fue un boletín y luego se convirtió en revista cultural con patrocinio oficial. En ella

¹³ Op. Cit. (p. 208)

escribían, entre otros, Castellet, Carlos Barral y Gil de Biedma. El grupo tenía dos líderes sobre todo, Castellet como teórico y crítico literario y Carlos Barral como editor, asesorado por Castellet. En ese sentido es fundamental su obra teórica *La hora del lector* del año 1957. En ella se propugnan las principales características del grupo: importancia de la forma por encima del contenido, relato en primera persona, narración objetivista en contra del narrador decimonónico. Así pues, el grupo de Barcelona creará una literatura que en último término fue una literatura realista, social y objetivista; progresista y antifranquista. De su nómina destacan autores como Matute, Juan y Luis Goytisolo, Antonio Rabinad, Caballero Bonald, Juan García Hortelano o Juan Marsé.

Hay que señalar que Menchén conocía perfectamente a este grupo, sobre todo después de 1960. Además tiene sus propias opiniones críticas sobre la literatura y en concreto sobre los movimientos narrativos de su época. Estos son datos bastante importantes a la hora de realizar el contexto literario del autor, pues da idea clara de cómo concebía él la narrativa, cómo veía a los novelistas de su momento y, sobre todo, qué opinaba él de la llamada literatura social. En ese sentido son muy significativas unas palabras de su artículo «Del árbol caído», que publica junto a otros artículos críticos en la obra *Del desengaño literario*, en dicho artículo hace un análisis pormenorizado de algunos de los aspectos más destacados de la narrativa social o realista:

Los días gloriosos de la novela realista española corrieron entre los años 1955-1962. En aquella época, novelas como *La mina* o *La piqueta* (sí mis jóvenes lectores, precisamente *La mina* y *La piqueta*) representaban el único camino viable para cualquier escritor. Las publicaciones de novelas españolas se multiplicaban a un ritmo increíble. *Caminando por las Hurdes* constituyó un auténtico acontecimiento. A vuelo de campana la novela española se presentaba en Europa como un modelo a seguir, superando la decadencia idealizante de otras narrativas continentales. Cuando el realismo se vistió de behaviorismo pensamos que se había llegado a la fórmula mágica e insuperable. Aquella mezcla de compromiso social y técnica objetiva –técnica presentada por *La hora del lector*, por entonces obra incontrovertible, como cima y superación de todas las posibles técnicas narrativas- representaba casi el renacimiento de la novela. La seguridad y confianza en sí mismos que mostraron nuestros jóvenes autores frente a los más floridos representantes de la novela europea en el coloquio internacional de novela en Formentor y el coloquio internacional de editores de Barcelona, es una buena muestra de esto y constituye un curioso contraste con el profundo complejo de inferioridad que, hoy por hoy, aqueja a nuestras letras. Prestigiosísimas editoriales foráneas traducían a nuestros realistas e, incluso, hacían primeras ediciones de obras que el cedazo de nuestra censura no había dejado pasar. Estábamos en el mejor de los mundos¹⁴.

Menchén tiene clara la importancia de Castellet en la narrativa del momento. Él era el que marcaba ciertas pautas que luego los jóvenes escritores seguían. Si bien, no se detiene en

¹⁴Martínez Menchén, Antonio. *Del desengaño literario*. Editorial Helios, Madrid, 1970, (p. 96-97)

clasificar y dividir los grupos, reconoce que existe una literatura social que impera en España y que parece que iba a ser la panacea de la literatura universal, pero poco a poco van dándose cuenta de que no.

En concreto, del grupo de Barcelona, la primera escritora del grupo en publicar, fue la ya mencionada Ana María Matute, con *Los Abel* (1948), aunque pronto se alejó de los presupuestos oficiales y marcó una trayectoria literaria muy personal. A continuación viene Juan Goytisolo, el autor de mayor repercusión internacional de esta generación. Dicho escritor, según Sanz Villanueva y otros críticos tiene dos etapas, la primera del 54 al 66, en la que será un militante de la literatura de compromiso que propugna Castellet. Entre las obras de esta etapa figuran: *Juego de manos* (1954), *Duelo en el Paraíso* (1955) y otras como *Circo*, *Fiestas*, *La isla o Fin de fiesta*, una serie de obras muy antiburguesas. El punto de inflexión lo marca la obra *Señas de identidad*, que también es antiburguesa, pero tiene una serie de presupuestos muy innovadores. Hay que destacar el año de su publicación, 1966, tres años después de la aparición de *Cinco variaciones* y cuatro desde la publicación de *Tiempo de silencio*. A continuación, Luis Goytisolo, quien comulga con la literatura de compromiso del medio siglo y se adscribe a la operación de realismo social, pero no se encuentra tan cercano a los preceptos socialistas como sí lo estuvo Juan Goytisolo.

Otros nombres propios del grupo de Barcelona serán Antonio Rabinad o Caballero Bonald, quien en su obra *Dos días de septiembre* (1962), se escapa del realismo fotográfico de sus contemporáneos. También se adscribirá a este grupo a Juan García Hortelano, un escritor que tiene especial relevancia respecto a Menchén por el análisis que este último hace de Hortelano y de su obra *Tormenta de verano* (1961) en su artículo “Del árbol caído”, publicado en la obra de 1970 *Del desengaño literario*. En dicho artículo el escritor linarense hace una reflexión acerca del panorama novelístico de su época, demostrando un gran conocimiento del mismo y una finura crítica nada desdeñable. Entre otras cosas, se plantea las diferencias entre *Tormenta de verano* y *Tiempo de silencio*, porque *Tormenta de verano* fue un éxito grandísimo en España y fuera pasó desapercibida y *Tiempo de silencio* sufrió el proceso contrario. En concreto, respecto a *Tormenta de verano* dice Menchén:

A varios años de su aparición, *Tormenta de verano* me sigue pareciendo una novela digna a escala provincial (entendiendo provincial como literatura para andar por casa). Lo que indudablemente no resiste es un lanzamiento a bombo y platillo. Un lanzamiento a escala internacional como la novela del año en Europa. Pero me parece que no es necesario forzarse demasiado para llegar a la conclusión de que los únicos equivocados fueron los lanzadores.

El duro golpe que supuso *Tormenta de verano* empezó a minar la fe en nuestras propias fuerzas. Al parecer, no éramos tan buenos como nos creíamos y como nos habían hecho creer. La novela objetiva no suponía la última palabra de la novela y *La hora del lector* tampoco resultaba el evangelio que para tantos había sido¹⁵.

Estas palabras demuestran que a principios de los años 60 el realismo y la novela social tenían ya un largo recorrido, aunque todavía fuera la corriente dominante durante bastantes años más. Aún destaca un componente muy importante del grupo de Barcelona, Juan Marsé, aunque a este último es más difícil adscribirlo al grupo de la novela social, pero sí es un claro componente de la generación del medio siglo. Marsé en esta época escribe obras como *Encerrado en un solo juguete* o *La otra cara de la luna*. Pero no sufrirá un cambio de estilo grande hasta el año 1966 en el que publica *Últimas tardes con Teresa*, una novela con rasgos bastante renovadores, como lo era la novela publicada en el mismo año por Juan Goytisolo, *Señas de identidad*. Con este autor se cierra otro de los grupos literarios que la crítica ha señalado como importantes en aquella época. Evidentemente Menchén los fue conociendo todos y valorándolos aunque a él no se le pueda adscribir a ninguno de ellos.

Pero además de la literatura de estos círculos, existen otros escritores que escribían otro tipo de obras o que simplemente eran ajenos a los mismos. Entre otros nombres cabe señalar: Fernando Ávalos, Ramón Carnicer, Lauro Olmo, Juan José Poblador, Francisco Caudel, Jorge Ferrer-Vidal, entre otros; o autores que no se adscriben a movimientos como Jose María Castillo Navarro, Mario Lacruz, Ramiro Pinilla o Antonio Pereira.

Pronto se darán cuenta estos escritores preocupados por la problemática social de que este modelo de novela se había agotado. Aun así, muchos continuaron los mismos esquemas durante toda la década de 1960 y algunos durante los 70. Pero hubo algunos escritores que se dieron cuenta del agotamiento de las formas mencionadas y comienza a haber un flujo de obras innovadoras que poco a poco darán paso a la llamada novela experimental. En ese aspecto siempre se cita una obra como pionera de la nueva literatura, *Tiempo de silencio*, publicada en 1962. Evidentemente, aunque aún tiene un fondo de preocupación social, la disposición de los elementos de la novela, su estilo latinizante y muy complejo, la tremenda renovación lingüística y otros elementos hacen que *Tiempo de silencio* sea sin ninguna duda, un modelo de ruptura con la novela anterior. Aquí entra en juego uno de los principales motivos de la elaboración de este trabajo y es que, Martínez Menchén publicó su primera obra, *Cinco variaciones*, tan solo un año después que Luis Martín Santos, teniéndola terminada con anterioridad. Además, como se verá

¹⁵ Op. Cit. (p. 97-98)

después, *Cinco variaciones* también se puede calificar como obra rupturista o renovadora que tiene poco que ver con las novelas del realismo social y objetivo. Además el año 1962 es importante por la aparición de otra novela en la línea que venimos hablando, esta es *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, que también la menciona Menchén en *Del desengaño literario*.

En este momento comienza el boom hispanoamericano en novela, que ya tenía antecedentes y que llega a su máxima expresión con Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez. No obstante, esta literatura para Martínez Menchén no tiene tanta importancia y no la considera en absoluto superior a la literatura peninsular. En el 1963 Cortázar publica *Rayuela*, y en el año 1967 la obra más famosa y paradigmática del boom, *Cien años de soledad*.

Por otra parte, la renovación novelística en la península continúa avanzando. El mismo año que aparece *Cinco variaciones*, Gonzalo Suárez publica *De cuerpo presente*, novela que, según Sanz Villanueva, tiene prosa vanguardista. En el 1964 aparece la novela *Trece veces trece*, también de Gonzalo Suárez y al año siguiente se publicarán otras dos novelas consideradas innovadoras: *Antes del amanecer* de Isaac de Vega y *Solo de trompeta* de Antonio F. Molina. De esta forma se llega al año 1966, un año ya mencionado y que es clave para entender la evolución de la narrativa. En este año se publicarán tres títulos fundamentales que rompen con lo anterior y que al pertenecer a autores consagrados tendrán más relevancia. Las tres obras son: *Cinco horas con Mario*¹⁶ de Miguel Delibes, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. En 1967 aparecerá otro de los títulos fundamentales de la novela experimental, *Volverás a Región* de Juan Benet. Siguiendo con la cronología, en el 1968 Menchén publicará su segunda obra, *Las tapias*; en 1969 otro autor muy reconocido se une al movimiento experimental, Camilo José Cela con su novela *San Camilo 1936* y destacar también, en el año 1972 *La saga/fuga de JB* de Torrente Ballester.

Como se ve en esta breve cronología, una vez que aparece la primera obra innovadora en el 1962, los títulos se van sucediendo, escasos al principio y ya en la década de 1970 muy numerosos; tanto que llegaron a desplazar completamente a la narrativa social imperante. Evidentemente los movimientos culturales y literarios son cíclicos y acaban agotándose, así pues ocurrió lo mismo con la novela experimental que poco a poco fue agotándose y hubo que buscar nuevos tipos de novela y nuevas formas de expresión. Pero la época literaria que interesa para el

¹⁶Conviene destacar que *Cinco horas con Mario* se publica tres años después que *Cinco variaciones* de Martínez Menchén. Además del paralelismo del título, *Cinco horas con Mario* pasa por ser una de las primeras novelas, sino la primera, que utilizó el monólogo interior en la literatura de la época. Como se verá a lo largo del trabajo, Menchén ya lo había utilizado unos años antes, lo que invita a pensar que *Cinco variaciones* influyó de forma decisiva en la redacción de *Cinco horas con Mario*.

análisis de la primera época narrativa de Martínez Menchén son los años que van desde 1940 que comienza a formarse como lector, hasta el 1970, año en el que publica *Del desengaño literario* y que cierra su primera etapa.

Después de este recorrido biográfico e histórico por la literatura de las décadas de 1950 y 1960, quiero comenzar con el análisis de las dos obras más importantes de Antonio Martínez Menchén, *Cinco variaciones* y *Las tapias*. Este análisis se centrará en los aspectos temáticos y formales más importantes de cada uno de los relatos que componen las obras, pues estilísticamente, muchos de ellos son prodigios literarios en los que se recrea su autor.

3-Análisis de *Cinco variaciones*

En primer lugar quiero realizar una afirmación subjetiva y probablemente bastante atrevida respecto a esta obra. Aunque Martínez Menchén solo hubiera escrito *Cinco variaciones* ya sería un escritor con derecho a tener un hueco destacado entre los narradores de la segunda mitad del siglo XX en España. Se trata de una obra digna de estudio y de pertenecer al canon por muchos motivos, quizás el más importante sea por las novedades narrativas que muestra, ya que es una obra muy adelantada a su tiempo. Según señalaba en el contexto histórico y literario previo, durante la época en la que Menchén redacta su obra, los cauces de expresión dominantes en el país son los del realismo y la novela objetivista, los escritores buscaban una respuesta a la realidad, muchas veces negativa y sofocante que vivían, con una literatura que la mostrara tal cual era, con los aspectos más negativos.

El cambio que realiza Menchén en esta obra es radical. Sin tener en cuenta en este momento la renovación literaria que realiza Luis Martín Santos con *Tiempo de silencio*, Menchén, en *Cinco variaciones* da un giro espectacular hacia una literatura subjetiva, que nace desde el interior del narrador. Lo que este autor nos ofrece son personajes enfrentados a la sociedad pero vistos desde la introspección y el libre fluir de sus pensamientos. De esta forma, en muchos momentos el texto se convierte en un río de conciencia en el que la mente del protagonista fluye libremente sin las ataduras y los corsés de las normas lingüísticas y literarias habituales, aunque la preocupación por la palabra exacta en el momento oportuno, por la variedad y la riqueza estilísticas presiden la obra desde la primera palabra hasta la última.

Es importante señalar también otros aspectos importantes respecto a *Cinco variaciones*. Uno de ellos es el debate que se ha producido en la crítica, quizás el más fructífero, acerca de si se trata de una novela o de una colección de relatos, dado que hay cinco relatos que forman el conjunto de la obra. El propio autor participó de este debate al que volveré más tarde, no obstante, me gustaría señalar una idea que surge a partir de la lectura de la obra, antes de llegar al debate genérico. Se trataría de una obra coral, con cinco personajes que tienen unos puntos en común, esto ofrecería una narración de estructura fragmentada en un estadio intermedio entre la colección de cuentos y la novela.

Quiero señalar algo importante de cara al desarrollo del trabajo, y es que realizaré un análisis pormenorizado de cada una de las cinco narraciones de *Cinco variaciones* para poder tener una visión completa y adecuada de la obra. Hasta ahora, como señalaba en la introducción, el análisis de *Cinco variaciones* se había centrado en algunos aspectos argumentales, en algunas influencias y muy por encima, en cuestiones estilísticas. Mi pretensión es realizar un análisis de cada

narración en el que primen sus aspectos literarios. A saber, el narrador, sus funciones y la manera de construirlo, la estructura de cada narración que tiene mucho que ver con la estructura de la obra en su conjunto, los recursos literarios y estilísticos, que son enormemente ricos y variados, tiempo y espacio, etc.

El título de la obra, *Cinco variaciones*, es algo muy relevante no solo porque expresa el número exacto de relatos que componen la obra, sino porque lo llama variaciones y no relatos o partes o cualquier otra palabra. *Variación*¹⁷ aquí es un término musical y la estructura y el estilo que persigue Menchén con la obra está muy marcado por el uso de este término que hace la música. De esta forma, Menchén realiza cinco variaciones o interpretaciones de un mismo tema central, *la soledad y la incomunicación*. Las distintas interpretaciones las lleva a cabo mediante cinco personajes diferentes y mediante cinco momentos vitales y temporales también diferentes. Aunque esta idea de interpretar el mismo tema de cinco formas distintas sí lo ha recogido la crítica y el propio Menchén¹⁸, no todos se han fijado en la importancia capital de los aspectos musicales en la obra, él mismo llega a decir, en el primero de los artículos de su obra *Del desengaño literario*, estas palabras acerca de la obra *Los cuatro cuartetos* de Eliot:

Eliot ha querido incorporar al poema una técnica tomada de un arte distinto: la música. No se trata de una musicalidad en el sentido clásico y limitado que se da a esta palabra cuando se trata de poesía y que se reduce a ciertas búsquedas de calidades eufónicas, que en la mayoría de los casos no pasan de tristes remedos de la auténtica música, casi tan penosos como los que la llamada poesía concreta obtiene respecto a la pintura; se trata de una incorporación de la técnica musical como medio de estructuración interna del poema¹⁹.

De esta forma, habrá que tener en cuenta la técnica musical para el análisis de Menchén desde dos puntos de vista, el primero de ellos, por calificarlo él como más importante, es la estructuración interna de la obra teniendo en cuenta las bases musicales. Esto sería tremendamente original por parte de Menchén, puesto que solo se había aplicado la técnica musical en la estructura en Eliot, que es poesía, en cambio Menchén lo adapta a la obra narrativa. Por otra parte, están las otras cualidades musicales de las que habla el autor linarense, cualidades que abarcan desde aliteraciones o reproducción de sonidos, hasta el ritmo con cadencia de la prosa. Aunque él le otorgue menos valor a estas cualidades, es evidente que se sirve de ellas para

¹⁷ En la versión digital del Diccionario de La Real Academia de la Lengua se define variación como: «Acción y efecto de variar» y como «Cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema».

¹⁸ El propio Santos Sanz Villanueva en *La novela española durante el franquismo*, señala que «El libro presenta, como sugiere su título, cinco anécdotas independientes pero relacionadas por consistir en variaciones de un mismo asunto, de modo que puede tenerse la obra por una narración de estructura fragmentada.» (p. 354, 355)

¹⁹ Martínez Menchén. *Del desengaño literario*, Helios, Madrid, 1970, (p. 44)

escribir *Cinco variaciones*, pues como se verá, es una obra que utiliza una prosa tremendamente musical y sonora.

Después de esta introducción quiero centrarme en la estructura externa de la obra, porque es algo fundamental que plantea el primer debate, si es novela o es colección de relatos. *Cinco variaciones* son un conjunto de narraciones, como ya he señalado, sobre el tema de la soledad y la incomunicación. La primera de ellas tiene por protagonista a un joven estudiante que sale a pasear un domingo. En la segunda, la protagonista es una joven que se encuentra en su salón bordando y dejándose llevar por sus pensamientos. La tercera presenta a un hombre ya maduro que se emborracha en un reencuentro entre jóvenes estudiantes. La cuarta ofrece a una mujer ya anciana a la que se le acaba de morir la hermana, su última compañera en la vida. Y por último, la quinta narración presenta a un anciano caduco como protagonista. Hay que señalar, que todas las narraciones responden a un modelo literario diferente a los habituales de la época, la historia y el argumento pierden casi todo el protagonismo, y cobra una importancia vital el subjetivismo y el fluir de los pensamientos de los personajes. Es decir, son historias que se transmiten a partir de la mente de los protagonistas, no de sus acciones. De hecho, en la segunda variación, en *La bordadora*, solo transcurren unas horas en las que la protagonista no se mueve de la mesa en la que está haciendo su labor. Menchén es un autor que muestra la realidad y los momentos vitales de los personajes de forma fragmentada, pues esta es la visión que tiene él de la vida. Asimismo hay que señalar que recoge las tres edades de la vida en los dos sexos, lo que de nuevo induce a pensar en una visión coral, no solo fragmentada, que tiene de fondo una ideología comunista.

-Domingo

Tras esta breve presentación estructural, que después merecerá un análisis más exhaustivo, quiero comenzar el análisis de la primera de las variaciones: *Domingo*. Como señalaba anteriormente, *Domingo* muestra a un estudiante que sale a pasear solitariamente en este día de la semana. En cierta forma, esta narración sí que ofrece una estructura argumental más típica, puesto que comienza con el estudiante preparándose para salir, narra todo su paseo y cómo regresa a casa. Bajo esta aparente sencillez, se esconde todo un mundo literario de técnicas narrativas, reflexiones y sensaciones que ofrece el protagonista y un paseo de la esperanza al desencanto.

Menchén sitúa al principio de la narración una cita culta de un autor, en este caso es de Walt Whitman, en cada variación utilizará una cita distinta y en esta primera ofrece una reflexión acerca del tiempo, «El pasado y el presente se marchitan. / Yo los he llenado y los he

marchitado. / Y sigo llenando mi redil de futuro.²⁰» Porque la reflexión acerca del tiempo y la concepción del mismo que tienen las personas es un elemento importante en la obra del Whitman. Menchén, con *Cinco variaciones* ofrece un tratado completo de cómo ve él la cuestión temporal, y es una visión muy moderna de la misma. Así pues, el estudiante es un personaje cuyo pasado y presente se encuentran asfixiados y marchitos, y le queda el futuro, que tampoco ofrece grandes esperanzas.

Toda la primera variación está narrada en primera persona por el protagonista, pero no es una narración tradicional en la que cuenta lo que le ocurre, sino que es un diálogo del personaje hablando consigo mismo, o, mejor, un monólogo interior que va mostrando todos sus pensamientos que son los que posibilitan que la acción avance. De esta forma el narrador y su forma de narrar se convierten en el elemento central y técnicamente más importante de *Domingo*. Porque Menchén concibe el discurso como algo más importante que la historia contada. Esta es la clave del cambio en la novela en el siglo XX, y en España no se dará plenamente hasta los años 70, de ahí el gran valor de Menchén y el reconocimiento que merece al anunciarlo en la literatura española más de diez años antes.

Como señalaba, él comienza preparándose para salir en su habitación, es una primera escena que recuerda poderosamente una de las primeras del *Ulises* de Joyce, en la que el protagonista se encuentra realizando acciones muy cotidianas, que le llevan a reflexiones superiores. En el caso de Joyce el personaje se encontraba afeitándose, en este caso, el de *Domingo* se dedica a vestirse, peinarse, anudarse la corbata...

Peinarnos. Estoy mucho mejor con el pelo desordenado, como se le apareció Julián Sorel a madame de... madame de... ¿Cómo se llamaba? No puedo acordarme, estoy perdiendo la memoria, ¡qué asco! [...]

Veamos la corbata. No está mal. El nudo americano no sé. Problemas. Y luego dos veces conquistadores. La virtud de la abuela, ¡adiós! Nada. Una mierda. A mí, nudo corriente, sencillo, mondo y lirondo. [...]

No quedó mal el nudo. Prenda inútil como la sociedad que la impuso. Símbolo fálico. Bueno, chaqueta y vámonos²¹.

Se muestra así el pensamiento del protagonista con el prisma de la ironía y la exageración en una escena tremendamente cotidiana. Asimismo, se puede comprobar el estilo que tendrá esta variación, y digo esta en concreto, porque si algo logra Menchén con *Cinco variaciones*, es ofrecer un complejo muestrario de estilos y técnicas literarias que varían de una variación a otra

²⁰Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1963, (p.9).

²¹Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1963, (p. 10, 11).

e incluso dentro de la misma variación. De hecho, esta es una de las características principales de la obra, la variedad y variación estilística que se ofrece. La ironía que menciono en relación a este fragmento, se puede observar también en su forma de plantearse el domingo y de salir a la calle: «Ya podemos salir. Madrid te espera, amigo. A la conquista. Mi caudal, dos pesetas. El mundo es mío.²²» Esto resume perfectamente lo que será la tarde para el protagonista, con unas ansias y unas expectativas enormes, su estado de soledad, miseria y pobreza le harán que, a pesar de salir a comerse el mundo, acabe más solitario y más frustrado que al principio.

Respecto a las técnicas y variaciones de estilo que menciono, hay un elemento que llama poderosamente la atención, y es la ingente cantidad de referencias culturales que el joven estudiante ofrece en su discurso, entre otros menciona a: Narciso, Napoleón, Quevedo, Orson Welles, Valle, La Venus de Milo, Bécquer, etc. Este rasgo, como se verá después, es aplicable solamente a este narrador, ya que no es un uso habitual en la obra, y esto lo hace Menchén para caracterizar de forma completa al estudiante. Por ejemplo, Menchén volverá a utilizar un discurso plagado de referencias culturales en su segunda obra, *Las tapias*, en el tercer relato que titula *Antes que venza la noche*. En este cuento el protagonista es un pintor solitario que conoce una multitud de elementos culturales, pictóricos y literarios y los introduce en su discurso. Como se verá en el análisis de *Antes que venza la noche*, este personaje también utilizará múltiples referencias culturales que alcanzan importancia estructural.

Así pues, el joven estudiante sale a la calle, y se dirige a pasear sin rumbo fijo. Hay una constante en todo este paseo solitario en una tarde de domingo, y es la preocupación casi obsesiva del estudiante por las mujeres, lo comienza a hacer nada más salir al reloj de la glorieta de Bilbao. El lenguaje que utiliza el joven es sensual y a veces un poco pornográfico (pero no machista), no obstante, no culmina ni termina de hablar con ninguna de las mujeres con las que se cruza en su vida, esto se debe, sobre todo, a que se trata de un personaje que en su soledad, se muestra como un ser inseguro, incapaz de comunicar, indeciso... Esta sí es una característica propia de los cinco protagonistas de *Cinco variaciones*, todos ellos son personas que hacen de la introspección y la inseguridad su forma determinante de ser, incapaces de interactuar con otras personas, se recrean y regodean en una soledad de la que difícilmente pueden escapar.

Además, la relación del personaje con las mujeres es bastante peculiar, junto al lenguaje, a veces grosero, que llega a utilizar, en diversos momentos las fetichiza.

²²Op.cit. (p-12).

Mira, todo el mundo con mujeres y sólo se ven mujeres. Brazos, piernas y cara y pelo. Y lo que lleven debajo. Ahí lo tienes. Disimula. Mira. Medias, corsés, fajas y combinaciones, sostenes y bragas. Delicia. Tocar. Casi tan sexual como lo que recubre. Debe ser ósmosis. La suavidad de la seda. Piel entre mis labios. Si sucias mejor. El olor y algún pelo y tan suave. Me gustaría besar. Quitárselas. Luego la llevaría y ahí en la cama olerla, besarla. Gusto a orín²³...

Asimismo se puede comprobar en este fragmento uno de los rasgos estilísticos más acentuados de la primera variación: la desestructuración del lenguaje. El protagonista se emociona y utiliza cada vez una sintaxis menos elaborada, con menos oraciones compuestas y subordinadas, sus expresiones se compondrán de frases sueltas, ideas o imágenes que responden a un estado alterado del ánimo. Esta desestructuración o fragmentación del discurso se irá viendo a lo largo del análisis de *Domingo*, pero conviene anunciarlo porque es uno de los elementos que más determinan el estilo de esta variación.

Otro de los elementos que más marcan al personaje es su extrema pobreza, como ya anunciaba al salir a la calle, su «caudal, dos pesetas», se trata de un joven que solamente puede pasear porque no puede ir a bares o realizar otras actividades de ocio, no obstante, decidirá emplear sus dos pesetas en comprarse un helado. En esta acción vuelve a mostrar la personalidad confusa e insegura que mantiene durante todo el relato, e incluso tendrá dudas de si comprárselo o no. Una vez comprado, lo metaforizará como una mujer, en una muestra más de su obsesión fetichista. Poco después comenzará a seguir a una chica que ha visto en la heladería, y esta se convierte en la acción central del relato y en su núcleo argumental. No hay más acción, solo la mente del protagonista fluyendo libremente sobre los pensamientos que le sugiere la mujer interrumpidos por reflexiones motivadas por diferentes estímulos. Es llamativo de nuevo, el lenguaje y el vocabulario que utiliza al hablar de esta joven:

Esta se me pierde de vista; eso que yo he aligerado el paso como si la siguiese. [...] Tiene buenas caderas. Un culo ancho y bonito. A veces se les nota la forma de las bragas. Las costuras. No. A ver un poco más. No, no. Las piernas. Se atravesó ese tipo. Quita espantajo. Bonitas. No demasiado gordas, pero carnositas y bien formadas. Cuidado, coches. Desafía el peligro. No perderla. Es divertido. En los pechos ni me he fijado. Tan rápido al pasar... La cara sí. Es guapa. [...] Demonio, qué prisa lleva. Buen paso. Yegua, yegua joven, yegua de carreras de hermosas ancas, me vas a agotar, tanto correr.

[...]

²³ Op.cit. (p. 20, 21)

Ya no la veo. Esta marea. Calle más concurrida. Ahí sigue, con su andar de corza joven. No se escapará la pieza. Corza, Diana bravía a la par pieza y cazadora. Juan Ramón: «Sonetos espirituales». ²⁴»

De esta forma continuará su paseo por una de las zonas más reconocibles de Madrid, bajará Fuencarral, después Montera, llegará a Sol, de ahí a la Plaza Mayor... Madrid se convierte así en un escenario narrativo, casi teatral, además de ser un espacio simbólico, porque la ciudad de Madrid es otro de los elementos estructurales que unen las cinco variaciones, y se convierte en el símbolo del progreso, de la masificación y la alienación y «fetichización» de las personas. Madrid es también el espacio donde sus habitantes se enajenan por el trabajo y la realidad asfixiante y son incapaces de comunicarse con los demás.

Pero no hay que olvidar, que la motivación de la ruta que sigue el protagonista en el paseo es la joven chica a la que persigue. El narrador resume magníficamente las motivaciones de esta persecución.

No sabía qué hacer. Había salido sin rumbo, ahogado por el aburrimiento y el trabajo a tomar el aire, a ver gentes que viven, disfrutan y aman. Estaba comiendo un helado cuando pasó usted; y me miró. Acaso fue una ilusión mía, pero creí encontrar una extraña expresión en su mirada. No puedo definir qué; ni puedo decir lo que encontré. Pero sí que no fue la indiferencia, esa odiosa indiferencia de miradas por las que resbalamos como el agua de lluvia sobre las piedras. Pensé que sería hermoso seguirla, y la seguí ²⁵.

En este fragmento el narrador nos ofrece la clave de lo que le falta a su vida, lo que sale a buscar a la calle. A personas que aman y que viven, porque él, al igual que el resto de personajes de *Cinco variaciones* no ama, no vive, no tiene esa clase de vida. Asimismo se observa otra de las técnicas recurrentes en la obra, que es el diálogo imaginario del protagonista con un interlocutor que nunca llega y que, por tanto, nunca le escucha. Son ensoñaciones de lo que él diría o podría decir llegado el caso de que él se atreviera a salir de su fría soledad, pero estos personajes por su naturaleza y por la visión coral del mundo de su autor, son incapaces de comunicarse y de interactuar con las demás personas que se encuentran en el relato. De esta forma, el único cauce de expresión que encontramos ha de ser subjetivo, desde la perspectiva del personaje, que en este caso es también el narrador de su propia historia, aunque no sea un narrador habitual. En los otros relatos, de nuevo haciendo gala de una gran variedad estilística, Menchén utilizará otros narradores distintos, con otras perspectivas. Pero la mayor variedad llegará en *Las tapias*, una obra que cuenta con el doble número de relatos, por lo que el muestrario de tipos de narradores aumenta.

²⁴ Op.cit. (p. 22, 23)

²⁵ Op.cit. (p. 25)

Llega un momento en el que la persecución se interrumpe por un texto presentado tipográficamente en cursiva. El autor intercalará un total de ocho textos en cursiva donde hace gala de un estilo mucho más poético y sensible. Son momentos puntuales en los que se interrumpe el discurrir de conciencia del protagonista y se intercala con breves fragmentos en los que el narrador da rienda suelta a su mente más poética. A pesar de que parecen textos inconexos y fuera del relato, tienen mucho que ver con la mente del narrador. En cierta forma, recuerdan sus ensoñaciones, tanto conscientes como inconscientes, quizás la forma de expresarlo, por pertenecer más al mundo de lo subconsciente o desconocido sea más poética. A continuación quiero transcribir el primero de estos fragmentos en cursiva, para comprobar de qué manera tan clara cambia el estilo en estos fragmentos.

Ella le da la mano, esbelta, vestida de negro, tierna y protectora. Caminan en silencio. Caminan por un bulevar bañado de miel por las luces de neón; por una callejuela iluminada tan sólo por la luna; por una plazuela solitaria; por un sendero con cipreses y rumor de arroyuelo; por un jardín de castaños y palmeras... Caminan... Sintiendo en su mano la mano pequeña y ardiente... La mano de la joven vestida de negro; la mano fina, de piel transparente, soñada mano de Dolores; la mano lejana, perdida y conservada tiernamente, la mano que ya jamás podrá estrechar, pobre polvo de la seca tierra²⁶ ...

De esta forma se cambia el estilo, no solo a un tono mucho más poético que el anterior, sino a un estilo evocador y sugerente, en el que prima la sensación, lo sugerido, las ideas entrevistas... Así presenta a Dolores. Una mujer determinante en la primera variación y probablemente en las demás. Dolores es una mujer que el narrador conoció hace mucho tiempo, con la que mantuvo una conversación, pero a la que no se atrevió a declararse. Ese hecho en el pasado, no tan lejano, le marcará profundamente para su futuro, dejando una impronta de soledad e incapacidad comunicativa.

La acción avanza y él narrador continúa siguiendo a la joven mientras esta se detiene en una oficina de correos. Entonces el joven se imagina que la chica va a enviar una carta a su pueblo y que gracias a ello tendrán la oportunidad de conocerse. Los pensamientos del narrador cada vez aparecen más desestructurados e incoherentes, hecho que se verá reflejado en el texto con una sintaxis fragmentada, con palabras omitidas, reiteraciones, etc. Esta característica se potencia además con la sucesión de continuas contradicciones del personaje que se unen a su inseguridad habitual. De nuevo quiero destacar que sus pensamientos se reflejan en la manera de elaborar lingüísticamente la narración. Un ejemplo de la creciente incoherencia y confusión del protagonista se ve en el siguiente fragmento:

²⁶ Op. Cit. (p.25, 26)

Para estas juergas, más te valdría haber seguido estudiando. Voy a volver, a ver si sale. Pero a qué. ¿No te has desengañado aún? Vuelvo. Vuelvo. Vuelvo. ¡Vuelvo! Quiero volver. Vamos, no tengo voluntad. Vamos. No, no ha salido. ¡Qué asco! No ha salido. Ya está bien. Vámonos. Deja esto. ¡Qué asco! Toda la tarde sin saber qué hacer. Y todos se divierten. Mira estos críos, ya con chicas. Y hombres. Luego, a la noche, cuando Madrid está solo, los que nacieron ricos empiezan a vivir; y entonces sí que se ven mujeres bonitas, las más hermosas putas, modelos, coristas. Para ellas triste. Acaso no, un oficio más, como todos, cansado²⁷.

Las últimas oraciones son un ejemplo clarísimo de cómo el autor corta o hace una elipsis de partes fundamentales del texto. En la frase «Para ellas triste.» Quitamos el verbo, «es». Y en la última oración igual. Es solo un ejemplo representativo de uno de los recursos más utilizados y recurrentes en *Domingo*.

Poco después de esto el argumento se precipita, el narrador, cansado de esperar a que salga la joven a la que ha seguido durante la tarde, decide regresar a casa. Esta vuelta es muy simbólica, pues representa el fracaso, la falta de expectativas y de éxitos vitales y el sinsentido de la tarde que tenía libre y que no puede aprovechar por falta de relaciones humanas y de dinero, todo lo contrario que su marcha triunfal a «comerse Madrid» unas horas antes. Poco a poco ha ido desapareciendo la ironía y el personaje se muestra en toda su debilidad, se ha cerrado el círculo, que aunque se anunciaba con un posible éxito, ha terminado con un fracaso.

El protagonista no ha conseguido escapar de su condición introspectiva y marcada por la incomunicación, y su regreso es muy doloroso, además, la persecución no termina voluntariamente, puesto que no vuelve a ver a la chica y tiene que irse porque se le hace tarde. Asimismo, este fracaso es el acicate o el detonante para que el protagonista exprese todas las frustraciones que arrastra desde pequeño, una de estas frustraciones ya la había anunciado en uno de los textos en cursiva, es el no haber podido hablar y declararse a una chica llamada Dolores, con ella coincidió en una especie de fiesta pero no supo dar el primer paso y hablarla. Desde entonces le ha perseguido su recuerdo y la recreación constante de la escena. Además, en el presente del narrador, él pasa caminando bajo su balcón, porque sabe donde vive, y tiene la esperanza de volverla a ver.

De hecho, en el regreso a casa después de perseguir a la chica toda la tarde, pasa debajo del balcón de Dolores. Esto le lleva a un ensimismamiento superior y, como señalaba, a las continuas dudas y contradicciones sobre lo que debía haber hecho y lo que hizo, se une a estas dudas, el hecho de que el personaje se siente inferior respecto a los demás hombres, porque

²⁷ Op. Cit. (p. 36)

considera que las mujeres quieren hombres fuertes. Así se establece una nueva dimensión en el conflicto vital del narrador, que aporta nuevos datos que explican su timidez y retraimiento, eso le lleva a querer conocer cosas de la vida de la joven por otros medios. En cierta forma la espía, la sigue, intenta informarse sobre su vida, pero no lo hace como un acosador, sino como un ser tímido que es la única forma que tiene de acercarse a la mujer que desea en sus ensoñaciones. Y digo ensoñaciones, porque a efectos prácticos le interesa cualquier mujer, a las que muchas veces cosifica y animaliza, es decir, fetichiza, como se veía con la joven de la persecución. Estas ideas se ven claramente en la escena en la que el narrador camina por debajo del balcón.

Yo no, yo débil. Sentirme poderoso de cuerpo y de espíritu. El poderoso es el que triunfa entre los hombres y entre las mujeres. Les gustan los fuertes, que las dominen y avasallen y rindan. Y ante eso, qué importa la inteligencia y el ingenio. No es nada.

Ya estamos llegando a casa. Ella podría estar en el balcón. ¿Qué iba a pintar en el balcón a estas horas? Yo creo que si le dijese algo, porque ella no tiene a nadie. Que yo sepa no. Una vez la vi con un chico pero fue hace tiempo. No debe tener novio y todas las chicas tienen ganas de eso. Podía probar. Mañana mismo. Pero seguramente no la veré. Aunque si esperase, ella sale a las diez. Yo podía esperar paseándome, haciéndome el tonto, y luego el enconadizo. Pero es una tontería. Yo no quiero. Sí que quiero²⁸.

Inseguridades, contradicciones, deseos no realizados... Ese es el resumen de la vida del protagonista y del monólogo que ha expresado, después de eso llegará a casa, donde tomará conciencia expresa de su fracaso vital y de que está solo dentro de un ciclo que se repite constantemente. Él en ningún momento se va a atrever a decirle nada a Dolores ni a cualquier mujer que se cruce en su camino, en primer lugar porque es incapaz por su timidez, y en segundo, porque no sabe si realmente quiere o no. Esa es su vida, hinchada de deseo pero alienada y solitaria en la gran ciudad. En todo momento Menchén logra expresar el propósito de reflejar a un personaje incapaz de comunicarse con las mujeres.

La última escena, con el personaje ya en casa y acostado en la cama es desoladora. En ella, el autor andaluz hace gala de toda su sensibilidad y empatía hacia el sufrimiento humano. El narrador, después de su tarde de fracasos, a la que se han sumado todas sus insatisfacciones vitales que ha ido repasando en su monólogo, se siente desolado y necesita expresarse de alguna manera, esta no es otra que mediante el llanto, un llanto tierno, que ofrece una imagen de dulce impotencia y de tierna desesperación. Ha desaparecido ese joven que persigue a una chica porque no tiene nada mejor que hacer, que las animaliza. Ahora se ha quedado un ser indefenso e

²⁸ Op. Cit. (44, 45)

inseguro que la única forma que tiene de expresarse es con lágrimas, unas lágrimas que ni siquiera logran comunicar sus problemas, puesto que las derrama en la soledad de su habitación.

Quisiera poder abrazar esa voz, fundirla en mi pecho. ¡Cuánta ternura! Es como revolver seda con la mano y oler un perfume tan puro que casi no se percibe. Siempre con ese oculto poso de amargura. ¡Qué idiota! Pues no debo de haber llorado... Nunca me había pasado esto, aunque algunos dicen que lloran oyendo música: la «Heroica» o la «Novena». Pero yo creo que es pose. Sin embargo, es raro, porque tengo la cara humedecida y en los labios como un sabor de sal²⁹...

Para terminar el análisis de *Domingo*, la primera de las variaciones, quería fijarme en dos de los elementos más nuevos y literariamente más importantes del texto. Aunque ya he mencionado y analizado algunas técnicas como la desestructuración del lenguaje, la elipsis de algunas palabras para reflejar más fielmente las ideas del protagonista, o la compleja mezcla de estilos, en los que el enfrentamiento de los textos en cursiva con el río de conciencia se hace muy notorio, quería hablar ahora de la materialización de las personas del narrador, y de la importancia del monólogo interior.

Como señalaba, es un narrador en primera persona pero no es un narrador tradicional que cuente lo que le va sucediendo o le ha sucedido, sino que es un narrador que “piensa” todo lo que le sucede y eso es lo que se plasma en el texto. La técnica del monólogo interior, que ya había usado genialmente Joyce. El caso de Menchén es un monólogo interior de más de cincuenta páginas que, en origen, iba sin puntuar, excepto los textos en cursiva, pero el editor Carlos Barral, le pidió que lo puntuara³⁰. El panorama literario español en los 50 estaba dominado por la literatura realista u objetivista, con una honda preocupación social por la realidad que se vivía. El autor linarense, sin abandonar ese compromiso vital, opta por una literatura muy subjetiva y personal, tanto, que utilizará una de las técnicas, el monólogo interior, anunciadas por Joyce y algunos otros escritores a principios de siglo, cuando en España aún iba a tardar unos años en llegar. No obstante, no conviene olvidar que Martínez Menchén, durante los años de máximo apogeo del realismo social, permaneció aislado en su Linares natal.

Respecto al monólogo interior en el que se materializa *Domingo*, hay diversas opiniones de los críticos acerca de su calidad o su pertinencia. Curuchet señala que Martínez Menchén no utiliza su monólogo interior igual que Joyce, de hecho critica su monólogo interior:

²⁹Op.cit. (p. 53)

³⁰Morales Lomas y Espejo-Saavedra Santa Engracia. *Fantasía y compromiso literario. La narrativa de Antonio Martínez Menchén*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008, (p. 39, 40)

La experiencia de éste está más cerca de la estética impresionista que del novelista irlandés. El primero de estos relatos, *Domingo*, por ejemplo, es todo él un dilatado monólogo de cincuenta páginas de extensión. Por esta razón Martínez Menchén ha tenido que dar el contexto del monólogo a través del mismo monólogo, y por consiguiente ha incurrido en un acierta desnaturalización del procedimiento. Su obra incide, pues, quizá más en la tradición del soliloquio galdosiano que en la del monólogo joyceano. Hay en este monólogo demasiada coherencia, demasiada premeditación y también una excesiva reiteración. *Domingo* provoca más la sensación de un relato tradicional vertido a través de la estructura del monólogo que la de un relato para el cual el monólogo resulta la técnica imperiosamente exigida por la materia misma del relato³¹.

No puedo estar de acuerdo con esta opinión ya que en *Cinco variaciones* el monólogo fluye de forma natural a partir de los pensamientos y deseos del protagonista y tiene un valor estructural determinante. Además, no puede negarse que la innovación de Menchén utilizando la técnica del monólogo interior, a mediados de los años 50, es enorme. De hecho, el utilizarlo sin contextualizar, como sí hará en la última variación, le aporta un toque más de originalidad. Lo que es evidente, es que con él logra transmitir el río de conciencia del protagonista y da libertad completa al narrador para mostrar plenamente todos sus pensamientos.

Respecto a la forma lingüística de materializar la persona narrativa, Menchén también da un gran giro. Puesto que el narrador no utilizará una persona lingüística solamente, sino que hará una mezcla de primera persona singular, primera del plural, o segunda del singular; según el estado anímico o el momento puntual en que se encuentre su monólogo. De esta forma vemos expresiones como: «Tienes que esperar. [...] No tienes voluntad. [...] Eso dijiste. [...] Vámonos ya. Me da la impresión de estar desnudo y de que me miran todos [...] con tu forma de portarte habrás llamado a todos la atención. Vámonos ya [...] Vuelvo. ¡Vuelvo! Quiero volver³².» En unas pocas líneas el narrador es capaz de expresarse en esas tres personas gramaticales, en una muestra de la riqueza y la variedad de matices en las que se desarrolla su monólogo interior.

-La bordadora

La segunda variación lleva por título *La bordadora*, y esta es la protagonista central de la narración, una mujer que se dedica a bordar ininterrumpidamente. De nuevo comienza con una cita que tiene mucha relación y explica algunas de las claves del posterior relato.

«Esa canción total que por encima de los ojos
hacen los sueños cuando pasan sin ruido»

³¹Curuchet, Juan Carlos. *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Ediciones Alfa, Montevideo, 1973, (p. 102)

³²Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*. Seix Barral, Barcelona, 1963, (p. 36, 43)

En primer lugar quiero destacar que el estilo, el tono y la técnica literaria cambian enormemente en esta narración respecto a *Domingo*. Lo que no cambia, es el estado de profunda soledad, abandono e incomunicación que vive la protagonista de la narración. De esta forma, se realiza una variación sobre el mismo tema, materializándolo de manera muy diferente, pero la unidad y la relación entre las dos variaciones se hace patente, no solo por el tratamiento de temática similar, sino por cuestiones textuales que trataré a continuación, como puede ser la posible aparición de los mismos personajes o similares.

Desde el primer párrafo se muestra claramente el cambio, el narrador está ahora en tercera persona. El comienzo es tremendamente lírico y descriptivo y en él cobra una gran importancia la focalización. Su visión va de lo general a lo particular, incorporando cada vez más detalles y más sensaciones a la descripción, con esta técnica casi cinematográfica describe progresivamente el espacio exterior. Un grupo de casas, con un solar enfrente limitado por una alta tapia... Es mejor leerlo y escucharlo con las palabras de Martínez Menchén:

Y ahora el sol ya estaba otra vez bajo, más bajo que las casas; y la ancha franja de luz frente a la tapia, que enmarcaba el amplio solar de enfrente, se extendía dulce, serena, gloriosamente viva. Había una extraña embriaguez, un recordar jugoso y frutal: uvas doradas y transparentes, suaves manzanas, dulces naranjas en un tierno exprimir y una fragante brazada de membrillos. Las acacias, que de trecho en trecho jalonaban la tapia, se erguían circundadas por un glorioso hálito³³...

Pero este paisaje idílico se ve interrumpido pronto por más sensaciones. En este caso auditivas:

En un taller mecánico alguien martilleaba de continuo. Era un nervioso golpeteo, un grito metálico e hiriente de campana herida. Los automóviles rompían con su bufido ronco el sordo zumbido de la calle. [...]

Y las campanas del ángelus daban entre tanto su toque de oración. Nadie escuchaba la dulce llamada porque el suave tañir se hundía, se perdía como en un pozo frío y profundo en el continuo y confuso bullir. Una voz pastosa, empalagosa en su dulzura, a través de la ancha boca de la radio, cantaba la paz de la aldea bajo el toque de la oración. En la aldea, las campanas del ángelus manan tranquilas y puras. Cada campanada es una perla que se funde dulce y lentamente en la azul inmensidad del cielo³⁴.

Esta ambientación, focalizando líricamente la escena, da paso a una reflexión bastante curiosa en el contexto de la obra, sobre la aldea, la oración del ángelus y el personaje de la Virgen. En este contexto, se entiende como una clara oposición, que el autor tenía en mente, entre el campo

³³ Op.Cit. (p. 55)

³⁴ Op. Cit. (p. 56)

y la ciudad. Así, *Cinco variaciones* adquiere mayor profundidad puesto que no solo es un análisis de los efectos deshumanizadores y aislantes de la ciudad, sino que también lo opone a la aldea y a la forma de vida que en ella se lleva. No obstante, conviene señalar que la dinámica general de las cinco narraciones no se estructura en torno a ese conflicto puesto que la mayor importancia es concedida a la ciudad y la aldea tiene un escaso protagonismo. Pero el campo y la aldea son el centro de las tradiciones, del pasado, de la mentalidad existente previa al desarrollo urbano. La vida en estos lugares es radicalmente distinta a la de la gran ciudad, en este caso Madrid. Aquí Menchén toca uno de los tópicos de mayor tradición en la literatura, el del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Aunque la aldea sale favorecida, el escenario de *Cinco variaciones* ha de ser necesariamente Madrid.

En este contexto, el narrador centra el foco en la protagonista de la narración, una joven que se encuentra en una pequeña mesa de una habitación bordando. Por la ventana observa todo aquello que ha descrito el narrador con antelación. Esta protagonista encarna muchas de aquellas cualidades que se poseen en la aldea, la imagen de esta joven bordando, en un atardecer casi a oscuras, mientras mira por la ventana es muy hermosa, y más cuando se tiene en cuenta que en esta variación no ocurre nada más, no hay más acción que la joven junto a la ventana dejando volar su imaginación y sus ensueños, eso sí, en esos ensueños la joven reflexiona sobre su pasado y su presente. De nuevo nos encontramos con un personaje inmóvil, que se caracteriza por la utilización del pensamiento y no por sus acciones. En este caso, el narrador mantiene la tercera persona todo el rato, pero el foco que percibe el lector es el de la mente de la joven. En todo momento se perciben sus pensamientos, sus ilusiones y muchas veces se encuentra el fluir de conciencia que ya había anticipado en la primera variación, aunque en este caso lo hace a partir del estilo indirecto libre.

Quiero destacar aquí como el narrador va hilvanando la historia poco a poco, puntada a puntada, para introducir al lector en el sensual y a veces confuso mundo de la mente de la protagonista. En realidad responde a un cambio de estilo muy marcado, puesto que el primer narrador dejaba fluir su mente mediante una desestructuración rupturista, omitiendo verbos, sustantivos, ideas... La bordadora, en cambio, cose sus ideas con suavidad, lentamente, mientras pasan lenta y nostálgicas las horas. Además Menchén hace que la protagonista construya el mundo de fuera desde dentro, desde su interioridad, un rasgo propio de una literatura más femenina y evocadora. Ella proyecta al exterior sus sentimientos y sus recuerdos, haciendo que todo lo que observa esté influido por su estado anímico.

Pero, ¿cuáles son esas ideas? ¿Cuál es ese pasado nostálgico que hunde a la protagonista? Otra vez tenemos un personaje marcado por la indecisión y la duda de lo que pudo ser y no fue. El novio que tuvo durante un tiempo y que al final se le escapó por distintas cuestiones, el chico al que vio una vez y con el que sueña desde entonces, la relación con su hermana... Lentamente va deshojando sus inquietudes, mientras borda y vuelve al presente. Una de los motivos centrales de su pensamiento es la cercana ruptura con ese novio que la ha rechazado.

Y ya iba a hacer el mes... Ella había llorado los primeros días. Era un llanto furioso, más de rabia que de tristeza. Pero tenía que hacerse a la idea de que había pasado, de que había terminado todo... Y ahora, aquellas lágrimas tontas, bajando lentamente por las mejillas hasta las flores del regazo. Se las secó, rabiosa, furiosa por su llanto y por algo ya lejano e impreciso. Y aquel vals, lento y suave, seguía sonando dulce y tristemente, y en la calle las sombras se extendían, y era cada vez más íntimo y claro el pequeño recorte de luz junto a la tapia³⁵...

El relato continúa describiendo las distintas costumbres que ella compartía con el novio. Cómo al principio iban a la iglesia y ella entraba a rezar y él le decía que eran beaterías, sus paseos los domingos por la tarde, el único rato largo de la semana que tenían para estar juntos. Todos estos pensamientos se desarrollan en un tono, como señalaba al principio, suave, evocador, nostálgico... pero transido de dolor. También evocará el primer beso con su novio, y los últimos coletazos de la relación, cuando él decide romper para irse con otra, con «una muñeca rubia» que indigna a la protagonista.

El pensamiento de la bordadora sigue fluyendo mientras la tarde avanza, así, llegará a pensar en el verdadero hombre que ha marcado su vida, un joven con el que tuvo un breve encuentro, que la ha perseguido desde entonces. De nuevo la capacidad recurrente del pasado en el ahora de los personajes, pero el joven del que se puede decir que se enamoró es importante por una razón fundamental, porque ella recuerda constantemente verle paseando por su calle y pasar bajo su balcón. Aunque no se digas expresamente, esta escena recuerda poderosamente a la del estudiante de *Domingo*, que pasea por debajo del balcón de su amada Dolores, sin que tengan contacto en ningún momento. No obstante, los dos sujetos tendrán una actitud similar. El estudiante, como se vio anteriormente, llegaba a pensar en acercarse a las 10, hora en la que ella salía de casa, por su parte, la joven bordadora se plantea en algún momento bajar al portal cuando lo viera venir de lejos y hacerse la encontradiza, eso sí, manteniendo el disimulo y sin decirle nada, esperando a que fuera él. Pero en ningún momento se da una referencia explícita a que los dos personajes de ambas historias coincidan.

³⁵ Op. Cit. (p. 60)

En realidad late una motivación de fondo en esta secuencia, y es que Menchén presenta dos personajes, dos vidas distintas y solitarias en diferentes momentos vitales en los que nunca llegan a conectar ni a comunicarse. Ni con su pasado, ni con otras personas, ni entre ellos, aunque se queden muy cerca. Por eso mismo no hay una referencia a que sean los mismos personajes, porque no lo son, puesto que son incapaces de romper su soledad y su incomunicación y por ello viven aislados. Son dos burbujas que, según la visión fragmentada de la realidad que posee Menchén, es imposible que nunca se toquen. No obstante, sí que existe la sugerencia de que podrían ser los mismos personajes, o al menos, de que estructuralmente viven vidas paralelas.

Yo creo que le gusté. Estuvimos juntos y hablamos mucho; él se mostraba respetuoso, algo nervioso, temblando un poco al hablar. Se veía que era un chico sin soltura, sin trato con mujeres. Acaso nunca tuvo novia y yo fui la primera qu ele gusté. Yo esperaba que me dijese algo; pero no dijo nada... Oh, no dijo nada. Y luego pasó bajo el balcón, y ya todos los días pasaba bajo mi balcón. Acaso recordase mis señas, pues hablando yo le dije dónde vivía. Pero, no; sería otra cosa algo que tuviese que hacer. Pero pasaba todos los días y yo le vi, y me dije: mira, es el del baile, es él. Y a veces salía al balcón por ver si me veía, pero él pasaba siempre sin levantar la cabeza. Y yo pensaba, podría tirar algo para llamar su atención³⁶...

Esta soledad casi infinita, es apoyada por distintos motivos lingüísticos y simbólicos. No hay que olvidar que detrás de cada palabra de *Cinco variaciones*, se esconde una motivación literaria, un objetivo estilístico muy pensado. Destaca en ese sentido una escena en la que a ella se le cae una gotita de sangre en el paño blanco que está bordando, esta escena, es un ejemplo de la gran capacidad simbólica que atesora el escritor andaluz, porque la sangre en el paño blanco esconde muchos significados, de lo que pudo ser y no fue. Asimismo, alcanza un grado de precisión en el detalle, en las sensaciones que producen las pequeñas cosas, que junto a lo cuidado de su prosa hacen que alcance grandes cotas de calidad literaria.

La tarde comienza a declinar y con ella las ensoñaciones e ilusiones de la bordadora. Todavía tiene tiempo para imaginar una vida mejor, distinta, en la que tuviera novio, un buen futuro, un marido rico y guapo después... Pero eso se queda en el mundo de la ilusión. Es notoria la forma tan sensible que tiene Menchén de abordar estos temas. Aparentemente parece que cae en el tópico de una mujer de la época, que se siente frustrada porque se queda «para vestir santos», que se decía tradicionalmente. En cambio, Menchén la rodea de una sensibilidad, unas ilusiones y unos pensamientos que la alejan mucho de este prototipo de mujer. Ella anhelaba y ansiaba la relación humana por la capacidad de comunicación y por la necesidad de abandonar su gran soledad. Además, la minuciosidad con la que deshoja la psicología de la protagonista, la profusión de detalles, de deseos, de reflexiones e inquietudes; hacen que en ningún momento

³⁶ Op. Cit. (p. 72)

Menchén muestre a una mujer tónica. Al contrario, todo en ella está perfectamente hilado y elaborado para lograr una personalidad que sí, tiene la preocupación de quedarse sola, de no encontrar a alguien con quien compartir su vida, pero que no por ello deja de ser menos real y de experimentar la soledad e incomunicación del narrador de *Domingo* como pretende Menchén.

Para acabar el análisis de *La bordadora*, quiero tratar dos aspectos fundamentales en su construcción. Por un lado, la técnica con la que está escrito, técnica que ya mencionaba anteriormente, comparable al proceso de bordado de la propia protagonista. El narrador hilvana poco a poco las reflexiones de la joven, el paso de las horas, los factores ambientales... Por otra parte, destaca la importancia central de los aspectos temporales en el relato.

En primer lugar, la narración se centra en el transcurso de una tarde, unas pocas horas en las que la joven se encuentra bordando en la mesa junto a la ventana. Por tanto, todas las acciones son analepsis hacia el pasado, hacia lo que ella ha vivido anteriormente, esta técnica la utilizará después de forma abundante en *Las tapias*. Además de estos saltos hacia el pasado, en el relato existen múltiples marcas temporales que indican el paso del tiempo y la importancia de este. Existe un elemento que está presente durante todo el relato y que lo marca clarísimamente que es el reloj de pared. También sonidos como el de las campanas marcando los rezos en la iglesia, elementos naturales... Todas estas marcas responden a un paso del tiempo cíclico, una tarde que no es única, sino que se repite constantemente en la sucesión de los días. Una secuencia que se va a repetir tarde tras tarde ante la falta de expectativas de la protagonista, porque el tiempo envuelve al personaje. Este análisis temporal merecerá una reflexión mayor, en cuanto a que es un elemento estructurador que vertebra *Cinco variaciones*, no obstante, es necesario conocer antes la materia de las cinco narraciones.

Quiero destacar una última idea respecto a *La bordadora*. Martínez Menchén demuestra con esta narración que no necesita grandes espacios o eventos importantes para crear un mundo literario. Solamente, una mujer sentada al lado de la ventana bordando... le sirve para crear todo un mundo poético de recuerdos y sensaciones. De forma magistral conduce al lector por sus recuerdos que fluyen a través de los estímulos sensitivos que percibe, como el sonido de las campanas de la iglesia o el lento caer del sol. Y detrás de todo ello, se esconde una nueva representación de la soledad, una variación musical de la incomunicación basada en una joven que evoca todo aquello que le falta en la vida.

-Bacanal

Como los dos anteriores relatos, el tercero también comienza con una cita literaria.

Esto es la tristeza:

Ver la primavera, fuera de la primavera;
ver el sol desde el corazón de la lluvia,
ver la lluvia, la dulce y tranquila lluvia,
y verse uno mismo en el espejo,
en el fondo tranquilo del espejo...

A.M. M.

De nuevo Menchén da un brusco giro con esta narración. Quizás esta es la variación más narrativa de las cinco, puesto que presenta la historia de un hombre de mediana edad que asiste a una reunión de antiguos alumnos de un colegio. El argumento se desarrolla en tres secuencias. La primera de ellas narra la llegada en taxi a la reunión y los primeros saludos, a continuación se cuenta el núcleo de la reunión, con todos los pensamientos del protagonista y sus acciones, los discursos y los brindis. Finalmente, tras un momento culminante que es el discurso de cierre del protagonista, éste vuelve a su casa con la sensación de un fracaso y una soledad absolutos. En *Bacanal* Menchén también opta por un narrador en tercera persona ubica el foco en la mirada y los pensamientos del protagonista.

A pesar de esta aparente sencillez, la tercera variación atesora muchos elementos literarios que hacen necesario un análisis exhaustivo. En primer lugar, destaca el planteamiento vital del protagonista, él no quería asistir a la reunión por diversos motivos, uno de ellos es el trauma que le acompañaba desde niño por culpa de sus compañeros, con los que nunca se había sentido plenamente integrado. Por eso mismo, el protagonista los considera como «ellos», es decir, un grupo diferente a lo que él es, ya desde el principio toma postura hacia el aislamiento y la soledad. No obstante, cuenta con algunos amigos en la reunión a los que sí que aprecia, como Nogales, con el que había llegado en taxi, y Núñez, otro ser tímido y acomplejado como el protagonista.

Pero de pronto llega la causa de la mayoría de los males del protagonista, llega Béjar. Este hombre encarna al típico chico exitoso de la clase que se ríe de los demás. Béjar representa por tanto, todo aquello que ha hecho al protagonista ser tímido, retraído y en cierta forma, fracasado. Esto le genera sentimientos negativos de odio y rencor, que se encuentran muy bien reflejados en

el texto, ya que, de niños, le había hecho sufrir mucho. Béjar nada más llegar a la reunión ya se hace con el éxito, los aplausos y la admiración de los que le rodean.

De improviso alguien gritó: Al fin llega Béjar. Y le círculo se abrió en una explosión de alegría bienvenida.

Miró. Era él, no cabía la menor duda. Surgía como siempre, con la sonrisa de siempre, aquella sonrisa que él sabía podía ser algo hiriente, terrible. Llegó al grupo, se integró en el grupo; y sin embargo era como si todo el grupo se integrara en él. Hizo un amplio gesto con la mano que sirvió de general saludo. Empuñó la copa que le había servido el camarero; extendió el brazo reclamando silencio, y tras una ligera pausa, exclamó:

-Señores, y va de brindis³⁷.

Esta es la escena. Hay que notar el marcado contraste entre el natural tímido y retraído del protagonista y la entrada triunfal de su enemigo, el que tanto le humilló de joven. Cabe destacar asimismo el estilo del inicio de la variación, con un tono comedido, lógico y estructurado, esto corresponde al estado inicial del personaje que, poco a poco, irá perdiendo esa lucidez mental, y esta falta de lucidez (debido al alcohol) se verá reflejada en el texto como acostumbra a hacer el narrador linarense con los estados de sus personajes.

La reunión avanza y a nuestro protagonista no paran de servirle copas mientras se va embriagando lentamente, lo que le ayuda a sentirse cada vez más a gusto en la reunión. Pero esta es un arma de doble filo, justo cuando parece que se encuentra en una situación propicia para romper su soledad habitual, el estado etílico le acerca a su pasado, a recordar todos aquellos hechos que le han abocado a ser el tipo de persona que es en el presente. Estilísticamente también se notarán los efectos de su borrachera, el discurso va perdiendo coherencia y mostrando lingüísticamente los efectos de la enajenación que causa la borrachera. La técnica que utiliza será la del estilo indirecto libre, paulatinamente, como hizo con *La bordadora* va dando voz al protagonista de la narración, dejando que su conciencia, con todos los recovecos de su pensamiento, se muestre al lector tal cual es.

Hay un momento dentro del relato curioso en ese sentido, puesto que hasta tipográficamente varía la norma que suele emplear. El protagonista encadena una serie de pensamientos en los que cada párrafo acaba con una expresión o palabra importante que después la coloca como el título del siguiente párrafo, mezclándolo con reflexiones y recuerdos. Además utiliza un lenguaje muy metafórico y a veces complejo de entender, puesto que el estado del personaje cada vez está más

³⁷ Op. Cit. (p. 100)

influido por el alcohol. Encadenará las siguientes expresiones: «La fortaleza, la pobreza, el tímido sentir y el interno soñar.» En concreto las enlaza de la siguiente forma:

[...] una lánguida mirada de perro que espera las sobras; un escalofrío de temor; una palabra que no llega a nacer porque se ahoga en una humilde espera: en la espera anhelante, impotente ante la cerrada y siempre abierta puerta: el tímido sentir.

El tímido sentir.

Porque la palabra que en la mente ha dibujado y el pálido concepto de una idea puede derrumbarse –leve espuma sonora- como un vidrio que salta en el espacio, porque la palabra no llegó a nacer³⁸...

Poco después de esta secuencia llega uno de los dos momentos cumbres de la narración. Él siente el típico entusiasmo y exaltación etílica en la que todo es perfecto, la reunión adquiere una nueva dimensión y el protagonista comienza a valorar el reencuentro con los antiguos compañeros que al principio no había valorado. A continuación de esta exaltación etílica sufre el proceso inverso, llega la tristeza, el bajón... todo ello potenciado porque un compañero, Ruiz, le habla sobre la temprana muerte de un conocido. Esto le hace beber más hasta que él mismo toma conciencia de su estado etílico, entonces llega el momento culminante de la borrachera, el protagonista se siente mal físicamente y se levanta para ir al servicio, allí comienza una escena de vómito y de micción. El propio significado de esta escena más el lenguaje escatológico que utiliza, hacen que sea una secuencia muy moderna y original.

Vencido el mareo, permaneció inclinado, jadeante, mirando el fondo afanosamente, adquiriendo fuerza y firmeza en cada bocanada. Abrió la boca. La náusea cruzó todo su cuerpo. En un brusco salto, el estómago llegó junto a los labios para de nuevo retroceder. Tendré que meterme los dedos. Como los antiguos romanos. No, no eran dedos; un palillo de marfil...

Fue como si lo alcanzase con la mano. Su cuerpo tembló bajo la fuerza de la bocanada. Había cerrado los ojos, mientras en su paladar, sentía el gusto agrio y granulento, desagradable no sólo en el sabor, sino en su íntima esencia, en la mera cualidad viscosa de su tacto. Tras un estremecimiento, llegó una segunda bocanada. Luego, otra última.

Hubo después un momento de calma. De calma absoluta. Era la nada; una nada cruzada por el cansancio, por el mal sabor de boca. Paulatinamente, hasta eso se fue borrando. Se enderezó. Aún permaneció unos segundos inmóvil. Su vista tropezó con las manchas rojoamarillentas que cruzaban la blancura de la taza. Descargó la cisterna. [...]

¡Vaya, estoy bien! Ya me encuentro mejor. Dirigióse de nuevo al retrete y orinó. Es una buena meada, una estupenda meada³⁹...

³⁸ Op. Cit. (p. 111)

³⁹ Op. Cit. (p. 128)

He querido transcribir la escena completa por la importancia que tiene en la estructura y en el estilo de esta tercera variación. Después de este punto de inflexión, el personaje vuelve a la cena donde están todos. Allí tomará de nuevo otro poco de alcohol que le sirven y que le hará estar mejor y quitarse el agrio sabor de la boca. Otra vez comienza a beber en gran cantidad hasta que le entran nuevas exaltaciones, en un momento dado, uno de los compañeros comienza a entonar una de aquellas canciones que de pequeños habían compartido, eso llevará a una exaltación colectiva de la que participa el protagonista y que al final le conduce, de nuevo, a un estado de tristeza y melancolía.

Antes de llegar al otro momento central de la velada, conviene recordar que el protagonista es un hombre gris, un oficinista que se tiene que conformar con su trabajo aunque de joven tenía unas altas expectativas. Sobre todo, porque era el mejor alumno de la clase y el más listo, lo que le producía a la vez una cierta admiración de sus compañeros, y el desprecio y la burla de otros como Béjar. Así pues, la acción avanza y la cena toca a su fin. Muy simbólico este final porque supone una ruptura a la ventana temporal que se había abierto al pasado.

El protagonista, si hay algo que le preocupa y a la vez valora, es el salto en el tiempo que se produce con reuniones como la que están celebrando. Tanto es así, que en un comienzo le asustaba, como planteamiento vital, recuperar un tiempo que ya había pasado. Mientras el protagonista se dedica a pensar sobre temas de este tipo, alguien propondrá que se pronuncie un último discurso, de despedida para cerrar la cena, entonces, una voz, la de Béjar, propone que sea él, el elegido para pronunciar dicho discurso. Las sensaciones que esto le producen son encontradas; por una parte siente el orgullo normal de que piensen en él, antiguo gran estudiante, para una acción tan importante. Por otra parte, él teme que sea una burla de sus compañeros y que quieran que pronuncie el discurso para burlarse de él. Muestra así, las típicas inseguridades de los personajes que construye Martínez Menchén en *Cinco variaciones*.

No obstante, comienza el discurso con fuerza. Sabe que está cualificado e intenta demostrarlo. Aun así, continuamente le asaltan las dudas y la paranoia de si se están burlando de él. El tema del discurso viene marcado por sus reflexiones acerca del tiempo, de cómo estas reuniones sirven para recordar aunque sea unos instantes, en concreto, en un momento puntual del discurso dice lo siguiente:

-Pero todo esto no es más que un intento. Yo no sé hasta qué punto puede renacer el pasado, y si éste renace, si puede perdurar. Lo cierto es... o mejor... tenemos otras preocupaciones, otras cosas en que pensar, otras necesidades agobiantes que nos impiden hacer de la vida un tem... -vaciló y decidióse al fin- templo del recuerdo... Y, sin embargo, es esta facultad de recordar el gran don del hombre. Yo... yo no

sé... por qué hemos de mirar siempre hacia adelante, por qué esta obsesión del porvenir teniendo como tenemos el pasado. Claro que uno no puede refugiarse enteramente en él; yo creo que eso no estaría bien porque lo ideal es unir el pasado con el presente y el futuro, una posibilidad de renovación, una esperanza. Yo la he tenido ahora, en este momento, en esta reunión⁴⁰.

Al contrario de lo que el protagonista piensa, el discurso acaba gustando a los compañeros, que le aplauden mucho, sin embargo, esta reflexión sobre el pasado, le hace darse cuenta de su soledad, de sus problemas y le deja al final un poso de amargura del que ya no podrá escapar.

Termina la reunión y cada compañero regresa a su casa, el protagonista esta vez lo hará en metro, por primera y única vez en *Cinco variaciones* aparece este transporte, que más tarde utilizará Menchén en otras obras como en *Las tapias*. Para el autor andaluz el metro tiene un alto valor simbólico como representación de la gran ciudad, de Madrid en este caso. Es un símbolo de lo masificado, del enfrentamiento del individuo ante la masa, un elemento que también aliena al individuo y lo conduce a un estado que no es el adecuado por naturaleza. Quizás con el metro también quiera representar lo más característico de la ciudad grande pues es un elemento que solo se ve en estas ciudades.

Debido al efecto del alcohol y a la soledad de su vivienda, el estado del protagonista es cada vez peor. Estilísticamente esto se ve en un cambio claro de la forma lingüística del texto. Las frases cada vez son más inconexas, el lenguaje más complicado, y sobre todo, se hace mucho más reiterativo. Encontramos de nuevo un monólogo del protagonista sin puntuar que refleja perfectamente el estado étlico y devastado del personaje. Este monólogo se extiende durante las últimas ocho páginas y constituye el manifiesto de la soledad en la obra. En él se concentran todas las tristezas y frustraciones del personaje. Asimismo, se observa cómo, según avanza el texto, el discurso y los pensamientos se desestructuran y pierden ilación.

Bien mañana será otro día y hay que madrugar para la oficina sin embargo no me encuentro nada de bien tengo molestias este maldito estómago débil ay ay creo que aún andaré de danza si pudiera dormir si pudiera sentar la cabeza perderme en la nada del sueño pero todo me está dando vueltas girando esta habitación el vacío este girar en las tinieblas esta maldita reunión esta tontería este vacío qué mal sabor de boca es lo más desagradable este mal sabor de boca esta acidez todo desaparecido la alegría efímera de la comida esa leve huella de nuestro paladar ay sólo acidez y el ardor en la garganta⁴¹...

Menchén construye en este monólogo un ejemplo magistral de discurso enajenado, un texto claramente marcado por los efectos que el alcohol puede tener en el pensamiento, un auténtico fluir de conciencia, de pensamientos desestructurados en el eterno girar de la borrachera. Se

⁴⁰ Op. Cit. (p. 141, 142)

⁴¹ Op.Cit. (p. 144, 145)

construye asimismo un discurso cíclico, en el que se secuencian los pensamientos amargos por los efectos del alcohol, los tristes por la velada y el tiempo perdido y, sobre todo, melancólicos por la soledad sin escapatoria en la que acaba el personaje.

De hecho, la última parte del discurso enajenado y de esta tercera variación es un muestrario magnífico de todas estas ideas. En ella, el protagonista se desnuda, ofrece lo más íntimo de su ser, en el que alberga mucho dolor. Otra vez Menchén presenta al personaje con una empatía y un cierto cariño que hacen que, a pesar de su «borrachera» y su «meada», sea un personaje por el que se siente una cierta conmiseración y comprensión.

[...] mañana será otro día como todos y de nuevo en la costumbre en la nada de la costumbre ya no podré salir de ella jamás podré salir de ella la oficina el restaurante la chaqueta rozada el Metro y el tranvía el círculo eterno y la espera contra toda esperanza porque lo único cierto serán los años y la conciencia del fracaso todos triunfaron hicieron un hogar poco más o menos llegaron a lo que se propusieron y yo aquí solo solo y pobre hundido sin más que palabras y pensamientos y sueños e intentar engañar a todos pero sin poder engañarme a mí mismo es inútil fingir estoy hundido ahora aquí esperando el fin viendo el fin sin poder siquiera rebelarme sin poder estallar en la desesperación el dolor trágico sin poder gritar el dolor no un grito sólo un lamento apagado porque se grita un súbito e intenso y momentáneo dolor pero esto no puede mantenerse y hasta el dolor se pierde y se borra con los días y los días y los días⁴²...

Estas últimas páginas constituyen un manifiesto de la psicología del personaje, la unión de sus delirios de grandeza por haber sido un gran estudiante, con el fracaso vital que ha cosechado. Porque está solo, sin proyecto de vida, con una vida impersonal, solitaria y llena de dolor y no puede gritar de dolor porque no es puntual sino que es un continuo que se funde en la eterna sucesión de los días.

Una vez más quiero destacar la intensa relación que existe entre el tema que se trata en la obra, en cada variación, con el estilo que se utiliza para reflejarlo. También hay una conexión fundamental entre el estado anímico del personaje y la forma de expresarlo lingüísticamente. No se puede olvidar que cada narración es una variación del mismo tema, que tiene una multiplicidad enorme de matices que les hace ser un microcosmos literario perfecto, pero que, con la contextualización y el apoyo del resto de variaciones, entona una sonata común, perfectamente estructurada.

⁴² Op. Cit. (p. 151)

-Las cosas

Daguerrotipos viejos
cartas que amarillean
libracos no leídos
que guardan mustias
florecitas secas.
A.Machado.

Con esta variación, Menchén recupera el tono lírico que había utilizado en *La bordadora*, de hecho, el procedimiento y el estilo literario son muy similares, cambia sobre todo, el momento vital del personaje. En la segunda variación se trataba de una joven que, a pesar de sus fracasos y sus deseos no realizados, aún tenía una vida por delante para mantener una cierta ilusión de poder realizarlos. Ahora, se trata de una anciana que se encuentra en un claro declive vital, que está completamente sola porque todas aquellas personas con las que ha compartido su vida, ya se han muerto.

Las cosas es una narración en la que, una vez más, no hay ningún tipo de acción, casi todo lo que ocurre es mental, es evocador, esta vez, la protagonista, en este caso sí se nos dice su nombre, Luisa, acaba de sufrir la muerte de su hermana. Luisa se encuentra deambulando por la casa que en otro tiempo había estado llena con los padres, el hermano y la hermana ya todos desaparecidos. En su caminar se encuentra con los objetos y las habitaciones que había compartido con su familia, estas cosas son los desencadenantes de una honda y lamentada reflexión, deja volar su mente por el pasado y analiza su presente. Una vez más, Menchén crea todo un mundo literario, de sensaciones poéticas y de recuerdos sin la necesidad de que su protagonista viva ningún tipo de acción. Simplemente con su triste y solitario recorrido de la casa, acompañado de los estímulos que llevan a Luisa a bucear en lo más profundo de su mente.

Asimismo, existe otro elemento muy significativo en esta variación, que transcurre en otoño como se dice expresamente. La primera, transcurría en una tarde primaveral, y las dos centrales, los indicios apuntan que en el verano. Se ve una marcada evolución temporal acompañada, además, por la evolución en la edad de los personajes. De esta forma, en otoño, nos presenta a una mujer bastante mayor, comenzando a entrar en la ancianidad.

Hay que destacar también la magnífica ambientación y contextualización de la historia. El tiempo y el espacio serán fundamentales para que la protagonista pueda dar rienda suelta a todos

sus pensamientos. El lugar es la casa familiar, y las fechas el día de Todos los Santos, cuando se visitan los cementerios.

Al llegar las sagradas fechas —aquellos primeros días de noviembre— las flores grandes y bastas, de hermosos colores y pestilente olor, llenaban los puestecitos diseminados por la ciudad. Compraban un gran ramillete. Las dalias y los crisantemos emergían del papel de seda. Lentamente, seguían la senda del Camposanto. Aún el sol era tibio y las primeras horas de la tarde rezumaban luz. Pasaban entre pretenciosos panteones, entre tumbas en las que se erguían ángeles orantes y vírgenes lánguidas. Llegaban a los amados nichos. El hermano, el padre, la madre: 1937, 1946, 1948... Años, simples fechas, mudos guarismos. Distribuían las flores en cubiletes cónicos de lata plomiza que colgaban junto a los nichos. Después, lenta, devotamente, rezaban. Por el padre, por la madre, por el hermano. Así, un año y otro⁴³.

Así se enmarca la narración, en la sucesión anual de visitas al cementerio para recordar a las personas que les faltan. De esta manera comienzan los recuerdos de la protagonista. El recuerdo más importante de todos es el de la reciente muerte de su hermana, porque el conflicto de Luisa no es que se haya quedado sola en el mundo, que lo ha hecho, sino que ha perdido su voluntad, ya que la hermana era el motor familiar. Ella era la que organizaba todo en la casa, la que se había ocupado de todos los papeles de las defunciones de sus familiares, la que había logrado que Luisa no continuara buscando novio y se conformara con compartir su vida con la familia, etc. Así pues, la hermana era, como piensa la protagonista en algún momento, «la madre, el padre y el hombre de la casa». De ahí el enorme vacío que su muerte causa a Luisa, porque es una mujer que nunca ha sido independiente ni se ha valido por sí misma.

Como ya señalaba, la forma en la que Luisa va evocando es a través de las cosas que ella ve. Hay muchos objetos que se convierten en símbolos claros que la conducen hacia la ensoñación y el recuerdo. Uno de ellos es una cajita que en la que ella guardaba papeles importantes con la hermana. Poco a poco esta cajita va siendo suya hasta que puede guardar todo aquello que a ella le gusta, sus recuerdos. Al observarla y abrirla, ella evoca el pasado en el que compartía dicha caja con su hermana. Además, es un símbolo muy femenino, la cajita en la que se guardan los objetos. Esto se ve en una obra posterior, pero de una escritora de su generación, en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, una obra en la que se da también muchísima importancia a los objetos que posee su protagonista. Mientras revisa la casa irá reconociendo otros objetos que también tienen mucha importancia. Las mantelerías del hogar, que muchas ya se habían dejado de usar, con sus bolitas de alcanfor para preservarlas del tiempo. Esto le lleva a recordar los momentos en los que cenaban todos juntos en la mesa grande que ya no se usaba desde muchos años antes.

⁴³ Op. Cit. (p. 144)

Es curioso como ella une el recuerdo de esta mesa a su padre, a su madre, a las comidas en familia y como después de que han ido desapareciendo la han seguido limpiando. Recuerda las escenas que en torno a dicha mesa se vivieron.

Pasó a limpiar la gran mesa del comedor, la vieja mesa de comedor en que se reunía la familia [...] Pero una Nochebuena, el padre lo decidió: -Hoy cenaremos en la mesa grande-. Y sobre ella se desplegó la elegancia de la mantelería bordada, y la blanca porcelana de la vajilla, y la plata de los cubiertos, y el radiante brillo del cristal...

[...]

Después murió el padre. Y la mesa resultó ya demasiado grande para las tres mujeres, y nunca más volvieron a sentarse en torno a ella. Y fueron pasando los días y cuidando y limpiando aquella mesa que nunca más habían de usar. Y pasaron los años y murió la madre. Y ellas dos continuaron limpiando, cuidando aquella mesa, aquel cuarto durante días, durante años... Y ahora también había muerto la hermana. Y ella estaba sola. Sola, pequeña y oscura, limpiando aquella gran mesa reluciente, aquella mesa brillante, que el tiempo, dulcemente, había pulimentado, dando nobleza y seriedad al brillo demasiado pretencioso de antaño⁴⁴.

Otro objeto muy importante será un anillo que le regaló su hermano. Gracias a él recuerda sus juegos de niños, cómo ella era su favorita porque jugaban con él y no le regañaba, mientras que la hermana era muy seria, por eso le había regalado aquel anillo a ella. Este recuerdo conduce a Luisa a una bonita reflexión que además se convierte en una idea central en la narración, Luisa dice que ella no piensa las cosas, sino que las siente. Y efectivamente, ella siente en lo más profundo de su ser todos los objetos y las cosas que va viendo por la casa, incluso la propia casa, por esta razón, el texto resulta tan literario y tan creativo, porque en todo momento da la impresión de que ella siente y sufre todo lo que ve, que el autor no se limita a un mero juego retórico con un personaje que bucea por sus recuerdos, sino que la capacidad evocadora se acompaña estilísticamente de unas marcas sensitivas muy claras.

También hay que destacar que existen una serie de costumbres muy marcadas en la vida de la protagonista. Esta da una idea cíclica del tiempo que lucha en clara oposición con la lineal que indican las muertes de sus familiares. Ellas todos los años iban al cementerio, todos los sábados limpiaban perfectamente la casa, con las habitaciones del hermano y los padres. Todos los domingos iban a la misma misa y daban los mismos paseos... Una vida perfectamente estructurada y desarrollada debido al poder de la hermana que ahora está muerta y con su ausencia, todo esto se rompe. Mientras Luisa entra en la habitación de sus padres y la ve

⁴⁴ Op. Cit. (p.165, 166)

perfecta, limpia y aseada, recuerda como la han limpiando durante tantos años, cada sábado, manteniendo la casa como estaba cuando la compraron.

Mientras tanto, la protagonista bucea a través de más recuerdos, uno de los que más la ha marcado, al igual que al resto de personajes de *Cinco variaciones*, fue la oportunidad de encontrar el amor. De haberse atrevido a dar el paso definitivo para encontrar a una persona con quien compartir su vida y que la sacara de su soledad. Evidentemente, la personalidad tímida y sumisa de Luisa, la había sometido al dominio de su hermana, ella solo había podido tener un novio o un pretendiente, porque su hermana no le daba más oportunidades, y una vez que pasó, ella ya no buscó más y se conformó con la vida que le iban imponiendo. No obstante, su hermana había hecho lo mismo, Luisa nos cuenta cómo una vez tuvo un pretendiente y el desastre en el que acabó la cosa, aun así, a Luisa la duda y el remordimiento le habían acompañado toda su vida, lo que constituye una dinámica general de todos estos personajes. En su caso, sobre todo, se daba al observar a los hijos de sus amigas y ver que ellos daban sentido a la vida de sus madres.

El recorrido por la casa y por los recuerdos se acerca a su final. Luisa, ante tanto dolor, siente la necesidad de escapar de allí, de huir con una niña sobrina suya con la que todavía disfruta. Esta acción un abandono de la casa, del templo de su soledad, del lugar donde se ha quedado definitivamente sola. Aún le da tiempo a preguntarse qué habría sentido al estar con un hombre, o al compartir su vida con alguien, también le da tiempo a revisar los joyeros, y las joyas sirven también como un estímulo para recordar y reflexionar. Porque «¡Así era todo, toda su vida! Cosas que pudieron ocurrir; amor, felicidad, fortuna. Un reflejo azulado, vacilante y fugaz, que aparecía y desaparecía en el nácar oscuro de una esferita.⁴⁵»

Ese es el resumen de su vida ya gastada. Todo aquello que pudo pasar y que por culpa de su personalidad y de su hermana no pudo ser. Porque Luisa había sacrificado toda su vida, la había vivido tal y como quería la hermana pero ahora ella ya no estaba y Luisa se sentía vacía, porque además, culpaba de todos sus fracasos a la hermana.

Todo pudo ser distinto, porque yo pude casarme, pude casarme con él. Él me quería y yo también, también le quería, y nos entendíamos, nos comprendíamos y seguramente hubiéramos sido felices, muy felices. Y al menos, con los hijos, con el marido y con los hijos, es difícil que una llegue a sentirse sola. Nada se realizó. Muchas veces se había preguntado el porqué, la causa de aquello; y ella se decía que eran cosas del destino, que la vida era así, que acaso fuera la voluntad de Dios y entonces sería porque así le convenía. Pero, en el fondo de su pensamiento, también surgía algo que ella intentaba acallar. Una voz

⁴⁵ Op. Cit. (p. 176)

desesperada que gritaba el nombre de la hermana. Ella, ella había sido la culpable, la única culpable. Intentaba borrarlo, buscar excusas, justificantes⁴⁶...

He ahí una causa más profunda para su dolor y su soledad. Y la narración llega a su fin. Luisa decide abandonar la casa por esa noche al menos, porque no aguanta el peso de los recuerdos. Se irá con la niña, también llamada Luisa, intentando huir de su terrible soledad y del miedo que le produce, entonces precipita su huida y cuando sale de la casa advierte que se ha olvidado de algo. Menchén regala una última imagen muy triste, pero muy hermosa, de Luisa cumpliendo con una de las tradiciones familiares.

Apagó la luz y cerró la puerta del saloncito. Se dirigió hacia la calle. En el vestíbulo, había una imagen de San Antonio. Era el patrón de papá, el que presidía la casa. Oh, no tiene luz. No me he acordado de poner las mariposas. Fue al cuarto de estar. Cogió del cajón de la máquina una caja de lamparillas y unos fósforos, y fue dejando una luz y una oración ante cada imagen. Cuando terminó, salió a la calle. Cerró cuidadosamente la puerta. Cenaré en casa de Luisa, y dormiré allí también. Mañana dormiré en casa, con la niña. Tengo miedo, pero he de decidirme.

La casa quedó en el más profundo silencio. Sobre los muebles, sobre los espejos, sobre todas las cosas, las tinieblas caían como un sueño tranquilo. Solamente bajo las imágenes de los Santos, de las Vírgenes, de los Cristos, las tinieblas se desvanecían ante el humilde titilar de las efímeras estrellas de los hombres⁴⁷...

De esta manera tan poética se cierra la cuarta variación. Hasta el final, la protagonista se preocupa por todas las cosas, hasta el más mínimo detalle de la casa y cumple con las tradiciones que ya tiene impuestas a pesar de que ha decidido abandonar la casa.

Quería analizar ahora varios de los aspectos más importantes de la narración, el primero es el eje que la construye. Por un lado el tiempo, su importancia es central, puesto que al igual que ocurría en *La bordadora*, solo transcurren unas pocas horas en las que un personaje femenino se dedica a meditar y a reflexionar prácticamente sin ninguna acción. Estructuralmente entonces, el tiempo se divide en el presente y los saltos al pasado, las analepsis. Estas tienen forma de recuerdos y de evocaciones, de lo que pudo ser y no fue, de su familia y sobre todo, de su hermana. Además el tiempo se potencia por otros aspectos como la estación otoñal. Estación que por sus características quizá sea la que mejor refleje el paso del tiempo, por el cambio de color de las hojas y su posterior caída. Eso es precisamente lo que le ha ocurrido al personaje. Las hojas de su vida han cambiado de color y ya casi todas se han caído. De nuevo es magistral la forma en la que Menchén enlaza pasado y presente, también con un estilo suave, hilado, evocador... Es una oposición además pertinente, habida cuenta del estado mental de la

⁴⁶ Op. Cit. (p. 177, 178)

⁴⁷ Op. Cit. (p. 194)

protagonista que se encuentra dividido entre el pasado y el presente, existe una dicotomía clarísima que lingüísticamente se apoya en diversas marcas temporales.

Otro aspecto muy relevante es el estilo, al igual que en toda la obra, este es variado, con momentos más narrativos y otros más líricos. En esta variación predomina sobre todo el estilo lírico, ella construye una poesía de su vida, una poesía que en gran parte es trágica. Siempre, la literatura de Menchén invita a una reflexión, él refleja historias fragmentadas de la realidad, momentos puntuales de la vida de las personas, no escribe una novela en la que transcurre toda la vida de un personaje, sino que en unas pocas horas, este personaje recuerda de forma fragmentada su vida. No hay continuidad porque Menchén no percibe la realidad como algo continuo. Sus historias parten de secuencias extraídas de algo más grande con lo que crea un universo literario propio y autosuficiente.

Finalmente, hay que detenerse en la figura del narrador, pues con su figura, Menchén determina completamente la posición desde la que se presenta la historia. En *Las cosas* el narrador estará en tercera persona y la primera función de este narrador en tercera persona es poder ambientar la historia de forma adecuada, es decir, describir la ciudad y sus ruidos de forma poética, el deambular de la joven por la casa, su visita a las diferentes dependencias... pero no hay que olvidar la perspectiva desde la que se narra la historia, que se encuentra desde el principio al final dirigido a Luisa, la protagonista de la historia. Así pues, todos los pensamientos y reflexiones que le llegan al lector, lo hacen desde la visión del mundo que tiene Luisa.

No obstante, conviene señalar que al principio del relato este narrador en tercera persona, omnisciente, da paso momentáneo a la protagonista para que ella muestre su subjetividad y sus sentimientos. En principio lo hace mediante un estilo indirecto en el que ella, al igual que la protagonista de *La bordadora*, muestra la esencia de su pensamiento. Poco a poco la figura del narrador en tercera persona se va diluyendo y, en cambio, quien cobra protagonismo es Luisa, no tanto como narradora, puesto que ella no ejerce ese papel, sino que se contentará con poder expresarse a través de monólogos interiores, con marcas constantes de primera persona. Esta es una prueba clara de que el narrador ha perdido la voz y es Luisa, el personaje que tenía solamente la visión, quien tiene al final también la capacidad de la palabra.

Este cambio del narrador tiene un objetivo claro y es permitir a la protagonista tener la voz más importante y la última palabra respecto a su soledad. Es ella la que al final, con su propia voz, expresa el miedo y el dolor que siente ante dicha soledad y abandono. Es ella también la que toma la voz para decir que abandona la casa en busca de un refugio en el que romper su soledad.

Porque hay una idea clara que permanece al final del relato: Las personas desaparecen, mueren, dejan de existir. Así ha ocurrido con toda la familia de Luisa, familia de la que es el último exponente, pero hay algo que no desaparece, que permanece con el tiempo, este algo es la casa y todas las cosas que encierra dentro. Porque al final, el tiempo hace que desaparezcan las personas, pero no que desaparezcan las cosas, al menos no de la misma forma. Por eso mismo es imposible escapar y romper la soledad, porque en última instancia, uno no podrá escaparse de la muerte que envuelve en tinieblas todas las cosas.

-Invierno

Escarcha y silencio.

Sólo el redoblar

de los vientos sombríos:

largos arrullos para los largos durmientes.

Carl Sandburg.

Llegamos a la quinta y última variación. La quinta interpretación magistral que realiza su autor sobre el tema de la soledad. Con ella además se culminan varios procesos. El primero de ellos es un proceso temporal-estacional, la primera variación comenzaba con una tarde primaveral en la que un estudiante salía a la calle a comerse el mundo, después venían otras estaciones, en *Las cosas* era el otoño, y esta última, como su propio nombre indica, es el invierno, la estación helada en la que todo ha muerto y muchos corazones se han apagado.

Asimismo se culmina otro proceso, quizás más objetivo que el anterior. Este proceso consiste en la evolución de edad de los protagonistas, desde *Domingo*, protagonizada por un estudiante, hasta *Invierno*, cuyo protagonista es un anciano, pero volveré a esta cuestión posteriormente, al analizar la estructura general de la obra.

Invierno es la única variación en la que existen dos partes claramente contrapuestas, la primera de esas dos partes se aleja enormemente del estilo general de la obra, mientras que en la segunda parte se recupera el tono general de *Cinco variaciones* y de nuevo, las diferencias se marcan a partir de los narradores.

La primera secuencia diferenciada cuenta con un narrador en tercera persona, pero diferente a todos los que habían aparecido hasta el momento. Este es un narrador con clara influencia de la narrativa decimonónica ya que recuerda poderosamente a algunos narradores de Galdós. Hay un elemento que apoya esta idea y es la temática que presenta este narrador en tercera persona, pues realiza la descripción de un café, una descripción casi tópica o costumbrista, con un tono lúdico

de complicidad entre el narrador y el lector. No obstante, algunos de los aspectos de la descripción del café son muy buenos literariamente.

Era uno de estos viejos cafés tibios, acogedores y silenciosos. Pocos son los parroquianos, pocos y habituales. Sin embargo, a pesar de su escaso número, a pesar de verse tarde tras tarde, no se rompe el hielo de la soledad. Cada uno permanece encerrado en sí mismo, lejos del vecino. Bien es verdad que están las pequeñas tertulias: siempre los mismos tres, cuatro, cinco, lo más seis amigos, que se juntan en torno a la misma mesa y charlan y charlan. Pero están también los solitarios⁴⁸...

Como se ve tanto por el narrador como por su estilo contando la historia, todo parece indicar que este texto no pertenece a la misma obra que otros fragmentos presentados a lo largo del trabajo. No obstante, es una muestra más del dominio literario del autor, pues es capaz de adaptar su estilo para entrar en uno de los tópicos o clichés literarios más importantes, los cafés, su ambiente, sus parroquianos, sus tertulias... Es algo con una honda tradición literaria que, en efecto, recuerda mucho a Galdós. Por ejemplo a *Fortunata y Jacinta*, obra que se constituye en todo un tratado sobre «cafés» gracias al mayor de los hermanos Rubín, Juan Pablo. Este frecuentaba todos los cafés de Madrid, que eran lugares donde cabían todos los estratos sociales y cada personaje encontraba su espacio. Galdós hacía la descripción de los cafés como algo funcional para su obra, puesto que en ellos transcurrían escenas importantes o escenas que desencadenaban momentos claves.

Así pues, Menchén entronca directamente con una parte de la tradición literaria española, no hay que olvidar que él frecuentaba también algunos cafés en su época de estudiante y después cuando regresa a Madrid. Por lo tanto es un ambiente que conoce a la perfección y que literariamente le seduce mucho.

Este narrador en tercera persona escenifica su entrada en el café, después escenifica un diálogo con los camareros, a los que les pregunta una serie de cosas, todo ello con un tono descriptivo pero no exento de humorismo. Asimismo comenzará a describir a todas las personas del lugar, un hombre que se pasa toda la tarde escribiendo cuartillas, una mujer que se sienta en la mejor mesa y no hace nada, de vez en cuando saca maquillaje y se empolva la cara, un extranjero... hasta que de repente llega a un anciano. La descripción que hace de él es muy valiosa, además llega con ella al límite entre la primera y la segunda parte del relato. A pesar de ser muy extensa, quiero transcribir la escena completa por la importancia que tiene para la comprensión de esta última variación.

⁴⁸ Op. Cit. (p. 197)

[...] Y aquel anciano de dulces ojos claros, de dulces ojos claros perdidos en el vacío y de barbilla redonda, débil y temblorosa... Él también es uno de los fieles al café; no de los habituales solitarios que ocupa su mesa en esta hora intempestiva, en esta hora a caballo entre las dos tertulias, la de la mañana y la de la tarde. ¿Quién será este anciano? ¿Cómo vive ahora? ¿Cómo habrá sido su vida? ¿Qué pensará, sentado aquí, en este salón silencioso y tibio, en este salón envuelto en una luz de acuario cruzada por peces fosforescentes; en este salón con amplios sofás por los que se deslizan sedosas y fantásticas serpientes marinas; en este salón de largos espejos en cuyo fondo duermen los seres, las luces, los días; qué pensará, sentado en su mesa, ante la taza de café que bebe lentamente, en esta tarde de invierno glacial y lluviosa?...

...Siempre abriendo y cerrando la puerta es imposible que uno llegue a estar bien no se puede calentar del todo el rincón algo ladeado mejor aquella mesa la tonta de la polvera podría sentarse en otro sitio el mejor muy recogido además la ventana siempre entra el sol mayo la Moncloa [...] vaya bruja sin educación siempre está aquí sentada no sé lo que hace siempre mañana la comida pronto se lo digo mañana le diré mire usted doña Consuelo yo sé que necesito comer pronto porque a mi hora sin o como a la una ya me sienta mal usted podía hacer el favor⁴⁹...

Se observa claramente el cambio de narrador y estilístico. El del primer párrafo es el narrador del que venía hablando, este se fija en un anciano, le describe, y se hace una serie de preguntas sobre él, preguntas que no puede responder a no ser que esté en la mente del anciano. Por eso, de pronto, el discurso cambia, se enlazan ambos y comienza a funcionar el foco del anciano, lo que implicará además un cambio de narrador, que ahora será el anciano con un discurso en primera persona. A partir de ese momento, el foco se encuentra completamente determinado por la mirada y los pensamientos del anciano.

También quiero detenerme en la cuestión temporal, Menchén en *Invierno* vuelve a utilizar la misma técnica que en *La bordadora* y en *Las cosas*; fija un personaje estático, que se encuentra en el mismo lugar, sin acción, y construye todo un mundo literario partiendo de lo que observa y de sus pensamientos. Porque lo que percibe por la vista, muchas veces es el estímulo para que su mente comience a funcionar. Por tanto, el recurso más utilizado será la analepsis, con saltos al pasado y vueltas al presente en el que el anciano está tomando un café. Temporalmente, la acción no progresa, solo las breves horas en las que el anciano se encuentra en el café, eso sí, al final habrá un cambio de estado importante.

Pero, ¿cuál es ese pasado del anciano? ¿Por qué fondos bucea su mente? Hay que señalar que se trata de un anciano completamente solo y abandonado, con la impronta inequívoca de los personajes de *Cinco variaciones*. Él toda su vida ha trabajado en «El Ministerio», un trabajo que no le ha dejado dinero y sí una sensación de alienación y falta de expectativas. Una vez que se

⁴⁹Op. Cit. (p. 200)

jubila, su pensión es paupérrima y le da apenas para sobrevivir en una pensión no demasiado buena, donde le dan de comer, y le sobra solamente para tomarse un café cada día, solo un café, ni pastelitos, ni bollos, ni otro café. No obstante, este anciano no bucea tanto en su pasado como los otros protagonistas, su vida ha tenido menos hechos interesantes y menos estímulos traumáticos, quizás, debido a su edad sufra problemas de memoria ya. En ese sentido, es mucho más homogénea.

Poco a poco el anciano va mostrando sus pensamientos. Estos se caracterizan por una especie de autocomplacencia y victimismo. En primera instancia, estos pensamientos los dirige hacia la mujer que está sentada al lado de la ventana. Ella le quita al anciano el mejor sitio, aquel en el que no hay corriente de aire que pueda afectar a su débil salud y a su comodidad. El anciano se siente abandonado e impotente ante esa situación, se presenta como un niño que no sabe qué hacer. Eso le llevará a tener una ensoñación con ese personaje, en la que se muestra como el niño indefenso que es, intentando buscar su protección como si fuera su madre.

Y ahora estaban solamente ellos dos. Y él tampoco podía ya ver el rostro de la mujer, aquel rostro pálido y envejecido, aquella boca y aquellos ojos oscuros que sonreían. Únicamente el vestido negro y sobre él los dos pechos esféricos, amplios y generosos. Aún quiso huir, aún intentó huir. No podía. Estaba sujeto, aprisionado. Y saltó sobre la mujer, saltó sobre el regazo de la mujer y allí quedó, sentado en él, acurrucado en él, encogido. Y hundió su cabeza en aquella oleada de tersa tibieza; y hundió toda su cara en aquella blancura olorosa; y al fin su boca encontró el oscuro pezón, y allí quedó, cada vez más lejos de todo, más lejos, más lejos⁵⁰...

Además de ser un niño indefenso, se le une el ser un hombre que ha vivido siempre solo y que, en el fondo, también ansía la compañía de una mujer con la que haber compartido su vida. Porque esta ha sido vivida siempre en soledad, sin poder comunicarse con nadie.

Hay otra característica del anciano que le une al resto de personajes de la obra. Esto es, la indecisión y la duda. Él, al igual que el estudiante de *Domingo* o la protagonista de *La bordadora*, es incapaz de analizar rápidamente la realidad y tomar una decisión inmediata, por tanto, el estilo lo marcarán las constantes contradicciones del anciano, entre lo que hace y lo que querría hacer, entre sus deseos y lo que en la realidad se encuentra. Junto a ello, sufre por momentos confusiones entre la realidad y sus ensoñaciones, como la que acabo de citar con la mujer del café. En otra de esas ensoñaciones vuelve a su juventud, en la que era un estudiante como el protagonista de *Domingo*, en dicha juventud escribía una obra teatral de estilo romántico. Esta era muy apoyada y celebrada por sus amigos. En su ensoñación además la

⁵⁰ Op. Cit. (p. 206, 207)

estrenaba y cosechaba grandes éxitos, pero con los años su obra envejecía y triunfaban Benavente, los hermanos Quintero y Arniches, porque cada vez se escribía menos obra en verso. Con esta ensoñación y las reflexiones posteriores, el anciano demuestra un buen conocimiento del mundillo teatral.

Poco después, entra al café un personaje que cambiará las reflexiones del protagonista. Ella es una mujer ya casi anciana, que entra por primera vez a este café y se encuentra sola, igual que el anciano, esto le lleva a hundirse en nuevos pensamientos.

Para llegar hasta su mesa tendría que pasar junto a la de la tertulia. Todos protestarían; aunque no, no suelen protestar, y más molestan ellos, el pequeñito riéndose siempre, y luego pasando y saliendo y otra vez a pasar y a pasar. Luego se dice perdón y ya está todo arreglado. Llegaba a la mesa de ella. ¿Qué decía ahora? Algo hay que decir y no quedarse parado sin hablar. Pero él no sabía lo que había de decir y lo que estaba bien y no estaba bien porque hay formas para hablar con la gente y empezar una conversación y él nunca las había sabido. Y estaba de pie y no sabía cómo empezar hablando de otras cosas, siempre se hace así, hablando del tiempo: que si va a llover o no va a llover o una cosa parecida. Y además, lo primero que hay que hacer es saludar; decir: buenas tardes, o, ¿cómo está usted?, o una cosa parecida. Pero era unacosa que tampoco podía ser⁵¹...

Dudas, indecisión, falta total de voluntad y de valentía... Así es el anciano. También mostrará poco a poco su rutina. Él se levanta pronto, porque no puede levantarse tarde, pues lleva toda la vida madrugando y ya no puede cambiar, come a la hora que la patrona, doña Consuelo, le pone la comida, después se va al café, pero antes de llegar se sienta al lado de un horchatero un buen rato, mientras este le divierte contándole cosas, y de ahí parte al café, donde pasa toda la tarde. Esta es su rutina, y es importante, porque la comida se la sirve tarde la patrona y cuando llega al café ya le han ocupado la mesa que le gusta, entonces piensa en hablar con doña Consuelo para que le ponga la comida antes. Y en la decisión o indecisión de decirle algo a su patrona transcurre la mitad de esta última variación.

Mientras tanto, el café sigue con la misma gente, pero ha empezado a llover y cada vez entra más frío de la calle cuando abren la puerta. Los pensamientos del protagonista se van haciendo más dispersos, más desestructurados y cada vez hay más monólogos sin puntuar. Otro de los recuerdos que le vienen a la mente será el de tres mujeres, Dolores, Carmen y Encarna, junto a ellas, las imágenes de su pasado. Hay que destacar el nombre de Dolores, pues era el que aparecía en la primera variación, con la incapacidad del protagonista de comunicar con Dolores, al igual que ocurre en la última variación.

⁵¹ Op.cit. (p. 224, 225)

Aparece además, un elemento que le vuelve a unir a *Domingo*, la interrupción de la acción por una secuencia en cursiva, que es mucho más lírica que el resto del cuento. De nuevo da una idea de la riqueza estilística de Menchén en esta obra, asimismo, esta secuencia en cursiva se convierte en el manifiesto de la soledad y el abandono del personaje.

Y con las pálidas luces de la amanecida, una larga procesión de carros saldrán llevándose los restos de la ciudad. Saldrán por una triste carretera en la que árboles huraños alzan sus ramas desnudas al cielo, en una imagen de dolorosa imprecación. Y mientras yo estoy aquí, sintiendo como la luz de mis ojos se transmuta en piedra, sintiendo como me voy llenando de irremediables silencios. ¡Cómo gritaría si alguien pudiese oír mi grito! ¡Cómo gritaría si perdurase mi voz! Pero yo sé que es sólo una cuerda que vibra un instante, y se apaga, efímera como una falena en la noche. ¿Quién escribió mi nombre sobre el agua? ¿Qué mundos de dolor han enseñado calma a nuestro dolor? Ahora estoy aquí, en las últimas horas de una tarde lluviosa, pensando que muere la tarde, y que esta muerte es una muerte lejana⁵²...

Al final todo se precipita, el anciano, que ha retrasado su llegada a la pensión por la lluvia y por la presencia de la anciana, siente prisa por marcharse del café y regresar a la pensión. Dudará si irse o si no durante un tiempo, como es habitual en el personaje, alterna estas dudas con ensoñaciones difíciles de comprender, como una en la que evita que una mujer que está dispuesta a comerse una ensaimada se la coma.

Así se llegará al final de la quinta variación y de la obra. Menchén había empezado el relato con un narrador en tercera persona, que describía el café y a la gente que había en él; para pasar después a observar todo desde la mente y la voz del anciano. Para terminar, de nuevo aparece ese narrador en tercera persona que describe las últimas acciones del anciano. Al final, a pesar de sus numerosas dudas, decide abordar a la mujer, de nuevo, quiero transcribir el momento en el que se pasa de un narrador a otro, para ver cómo se enmarca la quinta variación.

[...] ah ya se levanta ya se va y es mejor que yo también lo haga ahora...

Sí; así es este café. Con el equívoco de sus luces fantasmales, sus sillones de peluches, sus espejos que duplican, que triplican todo en profundidades de ensueño. [...] el anciano y la anciana, ya en los umbrales de la puerta, ya dispuestos a salir.

Porque se ha acercado a ella, que dudaba ante lallovizna helada, y le ha hablado un momento y después ha abierto su paraguas, y los dos refugiados bajo él, han salido⁵³.

Poco después terminará el narrador:

⁵² Op. Cit. (p. 243, 244)

⁵³ Op. Cit. (p. 250, 251)

De pronto los dos aparecieron: un bulto confuso bajo el paraguas negro, oscuro en lo oscuro, silencio en el silencio. Caminaban despacio bajo la lluvia continua y helada. Al pasar bajo el farol, el grupo se inundó de luz. Poco a poco se fueron alejando.

Llegaron al final de la calleja y doblaron la esquina. La calle volvió a quedar solitaria, dormida bajo la lluvia. Los dos ancianos se habían perdido en la noche. Definitivamente perdido. Para siempre⁵⁴...

Así culmina el libro, con una especie de rayo de esperanza ante tanta soledad y frustración, los dos ancianos abandonando a la vez el café, bajo un mismo paraguas, perdiéndose en la negrura de la lluvia y de la noche.

Para finalizar el análisis de esta variación, destacar de nuevo sus aspectos más importantes. En primer lugar el narrador, puesto que determina la estructura del relato. Hay un encuadre que se realiza a partir del narrador en tercera persona que aparece al principio y al final. Un narrador, como decía, que recuerda por su tono al narrador decimonónico, incluso galdosiano y que ubica y ambienta de forma magistral la historia. Por otra parte tenemos un segundo narrador, este en primera persona, que es el anciano. Él deja fluir libremente sus pensamientos, en un monólogo interior, como lo hacía el personaje de *Domingo*, su pensamiento es cada vez más desestructurado, pues su vida es igual. Según envejece tiene menos capacidad de razonar, hila peor los pensamientos y se pierde mucho más en ensoñaciones.

En segundo lugar, destacar de nuevo la magistral construcción temporal de la narración. El anciano hila el presente y el pasado, se encuentra en invierno, en la fase última del año y de su vida, de nuevo las marcas temporales son continuas. Además, existe una correlación determinante entre el tiempo atmosférico y el estado anímico del protagonista, esta técnica la utiliza mucho Menchén en sus dos primeras obras, de hecho es muy determinante en algunas de las narraciones de *Las tapias*, como en *Opresión* o en *Un reflejo en las vidrieras*. Así pues, la cuestión temporal en *Invierno*, como en general en *Cinco variaciones*, tiene una riqueza y unos matices que después utilizará en su literatura posterior.

Por último, destacar otra vez el estilo. La tremenda plasticidad de la prosa que utiliza, con muchas variantes. La innovación con algunas partes del texto sin puntuar, la descripción ampulosa y a veces mucho más sobria, dependiendo sobre todo del narrador que haga dicha descripción. Sirva de ejemplo este fragmento, con una adjetivación muy recargada y llena de matices.

⁵⁴ Op. Cit. (p. 252)

A veces, bajo la sombrilla, entrevé un hermoso rostro. El relámpago fugaz de unos ojos: negros, verdes, garzos, melados. También ellos son inquietos y cambiantes. Inquietos y cambiantes como el mar... Ha pasado, ha pasado... La seda de la sombrilla y el vestido y el suave perfume de los cabellos. Y él, con aquel traje de paño burdo, con aquel traje que hiede a cuadra. Es mejor la soledad.

No es la dorada, suave, acolchada extensión tendida al sol en un perenne ensueño. Es una costra oscura, salpicada de piedras y rezumante de agua, en la que a veces se hunden los pies⁵⁵.

Con solo estos dos breves párrafos, se observa claramente la riqueza del estilo, no solo es la variedad presente a lo largo de la obra, sino que es la plasticidad y sensualidad del estilo. En todo momento se potencian las sensaciones, visuales, auditivas, táctiles... Menchén utiliza una adjetivación muy rica, llena de colores, utiliza además numerosas amplificaciones y comparaciones.

Por tanto, el estilo y todas las técnicas utilizadas, como el monólogo interior, la desestructuración y fragmentación del lenguaje, la omisión de palabras importantes como verbos o sustantivos; son utilizados en *Cinco variaciones* para potenciar la temática que se intenta transmitir, la de la soledad y la incomunicación. Esto es así porque para Menchén, el estilo innovador y el tema que trata responden a su visión fragmentada de la realidad; además de a un deseo literario de innovar. Consecuentemente se puede afirmar que *Cinco variaciones* es una obra en la que la forma y el contenido se corresponden y complementan. Las ideas que se transmiten y la visión del mundo coincide de forma magistral con la manera de expresarlo que tiene su autor. Eso le confiere una calidad literaria y un carácter especial a las cinco narraciones.

También refleja la idea del autor, como indicaba anteriormente, de que la forma cobra más importancia que la historia contada, es decir, es más importante el cómo se cuenta algo que lo que se cuenta en sí mismo.

Finalmente, quiero centrarme en una de las cuestiones más importantes de la obra que ya había anunciado al comienzo del análisis. La cuestión genérica. Antes hacía una indicación de *Cinco variaciones* como una especie de novela coral que discurre en un intermedio entre la colección de relatos y la novela. Uno de los primeros críticos que la estudió, Gonzalo Sobejano, defiende la calificación de *Cinco variaciones* como una novela.

La unidad reside en la localización (Madrid), el tiempo (actualidad) y el tema ya indicado, pero también se manifiesta en la semejanza de las personas. Así, el estudiante tímido que, en *Domingo*, la primera variación, sigue a una muchacha desconocida por las calles como un mendigo de amor verdadero que diese exasperada acogida en so conciencia a las figuraciones de la sensualidad, pudiera ser, -aunque no lo sea- el

⁵⁵ Op. Cit. (p. 211)

mismo que, en *La bordadora*, (segunda variación), pasa bajo el balcón de esta doncella ocupada en trazar imaginativamente un complejo bordado de temores y esperanzas; y esta muchacha, sin nombre como él y ellos, reaparece, con historia distinta, en la soltera de más de cincuenta años que, al morir su dominante hermana, queda sola para siempre entre objetos antiguos e inútiles (*Las cosas*, cuarta variación) y acaso también en la anciana de *Invierno* (quinta variación), quien mientras paladea su merienda en un café, cautiva la atención dispersa del viejo solitario frecuentador de ese local. El anciano, con otra biografía, padece enajenación y timidez similares a las del estudiante y, como éste, podría haber tenido en el otoño de su vida la soledad y el superior resentimiento, la capacidad fracasada y el ansia agónica del oficinista de *Bacanál*, intérprete de la náusea en la variación tercera⁵⁶.

He traído a colación esta cita tan extensa porque, a mi entender, encara de forma adecuada la cuestión genérica en la obra. Hay muchos elementos que dan unión a la estructura general y que le hacen alejarse del calificativo genérico de «colección de relatos». Además, Menchén conocía la interpretación que Gonzalo Sobejano había hecho de su obra, y estaba muy de acuerdo con ella, lo que quizás le da mayor valor al análisis de Sobejano, del que el autor dice lo siguiente:

La salvedad que quiero hacer en la segunda división de mi obra entre novelas y relatos es que mi primera novela, *Cinco variaciones*, por un capricho de su editor, Carlos Barral, apareció como relatos. Fue Gonzalo Sobejano quien al analizar la obra hizo ver que se trataba de una novela, aunque con una estructura innovadora⁵⁷.

Resulta evidente entonces que la clasificación de *Cinco variaciones* como colección de relatos al publicarse invitó a pensar que efectivamente se trataba de una colección de cuentos, cuando no era así, según su propio autor.

Quiero destacar otros elementos que prueban que *Cinco variaciones* está mucho más cerca genéricamente de la novela, como dice su autor, con una estructura novedosa. Además de los que destaca Sobejano, de un lugar común, el tiempo actual y las coincidencias entre personajes, en *Cinco variaciones* se dan dos evoluciones temporales muy importantes que estructuran de forma unitaria la obra. Estas son la evolución estacional, de primavera a invierno y la evolución vital, de juventud a vejez. Cada relato y cada personaje experimentan una evolución y un avance en estos dos aspectos temporales que hacen que se retroalimenten y que no se pueda entender la obra si faltara cualquiera de ellos.

Asimismo, quiero incidir en un aspecto sobre el que la crítica no se ha detenido, y es la cuestión musical. Variación es un término musical, como explicaba al principio, realizar un

⁵⁶ Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, editorial Prensa Española, Madrid, 1975, (p. 503).

⁵⁷ Martínez Menchén, Antonio. “Espejos de Soledad”, discurso pronunciado el 8 de marzo de 2011, en el marco de las I Jornadas «Linares, ciudad y cultura».

ejercicio distinto sobre un mismo tema. Por eso mismo, es fundamental el análisis que hace Menchén de *Los cuatro cuartetos* de Eliot porque explica perfectamente el funcionamiento de la estructura de *Cinco variaciones*.

Hemos dicho que el tratamiento musical de *Los cuatro cuartetos* se debe a la aplicación a la estructura interna del poema de una serie de elementos característicos de la técnica musical. Este aspecto ha sido objeto de abundante estudio, y hasta se ha llegado a señalar que *Los cuartetos* siguen la técnica de la sonata musical, analizando cada una de las cinco partes de que consta cada cuarteto –a semejanza de los cinco movimientos de las sonatas clásicas- y señalando el desarrollo de los temas, la forma en que éstos se entrecruzan, las anticipaciones, el desarrollo posterior de temas hasta entonces sólo insinuados, los intermedios líricos o divagaciones ajenas a los temas básicos y las conclusiones unificadoras. También desde el punto de vista estilístico –metro, ritmo y rima. Se establecen consideraciones semejantes. Se observa finalmente que, a su vez, los cuartetos entre sí están ligados por esta serie de elementos estructurales, siguiendo una pausa de conformación musical⁵⁸.

Estas palabras que escribe Menchén sobre *Los cuatro cuartetos* se pueden aplicar perfectamente a su obra. Es evidente que él tenía en mente la estructura musical cuando escribió *Cinco variaciones*. Después concluye para demostrar la unidad lograda mediante la técnica musical:

No vamos aquí a desarrollar este tema. Tan sólo indicaremos la unidad esencial de *Los cuatro cuartetos* y el hecho de su estructura interna, constituida por una serie de temas comunes que de una forma ordenada y sistemática, formando a veces grupos paralelos, se desarrolla y entrecruza a lo largo del poema, en el que cada parte se debe entender en función de su anterior y posterior, pues todas son –hasta cierto punto- causa y consecuencia de las demás, con un sentido muy similar al de la armonía musical⁵⁹.

Son muy extensas ambas citas pero considero que ofrecen todas las claves de cómo debe entenderse la estructura que late en el fondo de *Cinco variaciones*. Por eso es tan original, porque no se había intentado aplicar antes los principios de la música a los de la narrativa, en concreto a una novela. De ahí que los temas de las cinco historias estén tan relacionados y haya tanta variación estilística, en unas historias se anticipa lo que después cobrará vida en otro relato, se dan saltos en el tiempo, se expresan los matices de distinta forma... pero todo responde a un proyecto estructural y musical común. *Cinco variaciones* es, por tanto, una novela que responde a unos planteamientos originales e inéditos que invitan a considerarla por momentos como una colección de relatos aunque para su autor sea claramente una novela.

⁵⁸ Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*, Editorial Helios, 1970, Madrid, (p. 45)

⁵⁹ Op. Cit. (p. 45, 46)

Por último, quiero realizar una reflexión acerca del tema común de la obra, la soledad, y cómo esta se manifiesta en los distintos personajes. Los personajes de Menchén acaban sin poder comunicarse con sus semejantes, como se ve con una breve lectura, esto no ocurre porque ellos tomen como opción vital el silencio, sino que están transidos de una necesidad de comunicación y de relación con los demás y con el mundo que muchas veces acaba en el diálogo consigo mismo. También acaba en la ensoñación, una ensoñación que se materializa tanto en posibles futuros mejores e imposibles, como en un pasado en el que se tomaron decisiones erróneas que ya no se pueden cambiar. No obstante, los personajes se regodean en esas ensoñaciones porque para ellos responde a una necesidad vital irrealizable. Entonces, sus impedimentos para comunicarse no obedecen a una decisión personal sino que obedecen a una incapacidad comunicativa debida a diversos factores. Entre ellos, la alienación de la ciudad, la gran masa humana en la que la individualidad desaparece.

Otro punto importante sería el enfrentamiento de cada personaje con el tiempo y su transcurrir, pues esto les afecta enormemente dando lugar a las ensoñaciones mencionadas. Otro aspecto que puede ser determinante tiene mucho que ver con el pasado de cada personaje, pues en este pasado, siempre hay una serie de motivos que explican el retraimiento del presente, por ejemplo un trauma debido a que un protagonista, el que sea de los cinco, tuvo un momento concreto para actuar y tomar una posición vital y de voluntad ante la vida, pero no se decidió a actuar en dicho momento y arrastra el trauma desde entonces.

La característica que determina la construcción de estos personajes es la falta de voluntad ante la vida. Esto es algo que ya encontramos en el modernismo español o en la llamada «generación del 98». Es una cuestión central de novelas como *el árbol de la ciencia* de Baroja o *la voluntad* de Azorín, personajes que ante los problemas de la vida no actúan ni se implican para no sufrir, no quieren adquirir sentimientos y afectos porque, a la larga, puede ser un motivo de sufrimiento. En el caso de los personajes de Menchén, más que una falta de voluntad por no querer sufrir; responden a una falta de voluntad por ausencia de fuerza, por inseguridad y por no encontrarse en su existencia, es una incapacidad estructural para la comunicación lo que les hace verse abocados a la soledad más absoluta.

4- Análisis de Las tapias

Esta es la segunda obra narrativa publicada por Menchén, en el año 1968. También constará de una serie de relatos, pero esta vez la unidad entre ellos será mucho menor y no se podrá hablar de estructura musical. Cuenta con un total de diez narraciones que bucean por los mundos de la locura, la parapsicología y la alienación de unos personajes superados por las circunstancias vitales que les rodean. En cuanto a la técnica, resulta menos novedosa o experimental que su anterior obra, pero conserva muchos de los rasgos estilísticos ya anunciados en *Cinco variaciones*. Entre ellos, cabe destacar la riqueza y variedad compositiva en las distintas narraciones, pues estas no responden a un planteamiento común y cerrado sino que se confeccionan como microcosmos con entidad literaria independiente, en función de las historias que se cuentan. Por ejemplo, en el caso de los narradores se alternan el narrador en tercera persona, narrador en primera persona protagonista, narrador en primera persona testigo, etc. También utiliza el monólogo interior en algún relato, en otros, prima la descripción lírica del paisaje y de las emociones del protagonista pero sin darle la voz al mismo.

A la hora de buscar la unidad del libro, como trataré de explicar, ya no utiliza tanto las distintas variaciones sobre un mismo tema, que en cierta forma sí hace. Pero no hay tanta similitud entre los relatos ni la evolución de primavera a invierno, ni de juventud a vejez que sí había en *Cinco variaciones*. Ahora utiliza sobre todo el primer relato, *Las tapias*, como marco o puerta que nos introduce a un mundo dominado por la locura y la sinrazón. Asimismo busca la unidad mediante dos personajes, el doctor Pulido y el doctor Casado, que se repiten en algunas de las historias. No obstante, la gran variedad temática y estilística entre las historias hacen que la unidad de la obra sea bastante menor.

Esta cuestión se retomará en el apartado del trabajo «Hacia una poética de Martínez Menchén», puesto que la cuestión genérica es muy importante para el autor como se ha podido ver en el análisis de *Cinco variaciones*.

-Las Tapias

Lo primero que quiero hacer es una reflexión sobre el término y el significado que tiene para Martínez Menchén, dado que es un símbolo que utiliza en numerosas ocasiones en su obra literaria. Las tapias son los obstáculos, los impedimentos que un ser humano se encuentra en la vida. Ya sea la tapia que impide a la protagonista de *La bordadora* ver lo que hay más allá del jardín, o las tapias que impiden a los protagonistas de los tres primeros relatos de *Inquisidores* ver lo que hay en el interior del cementerio. En este primer relato de *Las tapias* que sirve de

puerta de entrada a un mundo de locura, el símbolo de las tapias adquirirá un nuevo significado mucho más profundo.

Así pues, centrándome en este primer relato que da título a la obra, en él recrea el mundo de la infancia del escritor, en concreto las escenas de caza en las que acompañaba a su padre por el campo y el monte que rodean la ciudad de Segovia.

Consta de un inicio eminentemente poético en el que recrea la naturaleza y las estaciones del año junto a las sensaciones que esto le produce al joven protagonista.

Si el verano era el perfume de los rastros húmedos de rocío, el principio del otoño se compendia en los tomillares bañados por el oro tibio del sol de la tarde. En agosto salíamos al amanecer, antes que el sol asomase y, tras andar un ratito por la carretera, al llegar a Magullo ya presentía el aroma excitante de los rastros humedecidos. Apenas pasado Magullo mi padre cargaba escopeta, ya que aun cuando el sol no había aparecido, su luz llenaba la tierra mostrándonos todas las cosas. [...] Y así, mientras mis pulmones se llenaban de aquel aroma que ya nunca podría olvidar, porque era el aroma de mi niñez, podía ver a la setter de muestra, y escuchar el zumbido de la codorniz al levantar el vuelo, y coger gozoso la primera pieza del día, aleteante y caliente, mientras el sol empezaba a asomar tras el horizonte, allá lejos, a nuestra derecha⁶⁰...

La primera escena transcurre en verano, pero rápidamente llega el otoño, los últimos días en los que el niño podrá acompañar a su padre porque tiene colegio y además se acortan los días. En la segunda escena se dirigen a cazar hacia un lugar distinto, conocido como Baterías, a su vez, describe lírica y emotivamente la ciudad, con su acueducto, la catedral, el alcázar de dibujos animados o los campanarios de las iglesias. Después regresa a las escenas de caza que marcan la felicidad y el placer del niño ante esa vida que pronto se verá truncada, el narrador aprovecha algunas pistas o indicaciones para mostrar que ese marco idílico tiene un final que todo parece indicar que es trágico, casi terrorífico. El niño describe la escena de caza en la que primero recorren un valle hasta llegar a unos arbustos, y como allí los perros intentan que salgan las presas para poder cazarlas, pero avanza la tarde y desaparece ese marco feliz que había descrito el niño al principio.

Pequeñas cosas como estas eran las que, sumadas, constituían aquella inmensa felicidad de las tardes otoñales. Eran los lagartos; eran las águilas que, altísimas, volaban majestuosas, planeando en grandes círculos, gris brillante de acero bajo la plácida dalia celeste. [...] Era, sobre todo, aquella radiante luminosidad que me envolvía en un halo jubiloso y que constituía una síntesis de la libertad y de las

⁶⁰Martínez Menchén. *Las tapias*, Seix Barral (Nueva Narrativa Hispánica), Barcelona, 1968, (p. 11)

vacaciones, del largo y libre período de verano que ya estaba a punto de morir... Conforme la tarde caía y nosotros descendíamos la ladera, se iba oscureciendo el azul de la sierra⁶¹...

De esta forma llegan al borde de las tapias de Quitapesares, un manicomio a las afueras de la ciudad. Allí se sienta el niño esperando a que su padre haga una batida buscando la liebre.

Es allí, junto a las tapias del manicomio, donde termina el día y empieza la noche, allí acaba la felicidad y seguridad del niño, puesto que detrás de esos muros se esconde el terror y lo desconocido. Un grupo de seres extraños para él y que representan todos los males del mundo, todas sus pesadillas y miedos.

Pero en estas últimas luces de la tarde, aún tenía tiempo para imaginar... Aún podía pensar que detrás de las tapias ellos estarían agazapados, expectantes, conociendo mi presencia, mi medrosa presencia, al otro lado de su mundo, pero tan cercano que, a través de la delgada pared, podrían oír mi desbocada respiración. Aún podía imaginarme la amenazante confusión de sus rostros bestiales; un marasmo en el que destacaba la peluda cabeza del hombre lobo, sus agudos colmillos al viento... Aún podía pensar que en aquel momento uno de ellos, el más ágil, y sanguinario, estaría escalando la alta tapia y que en el próximo segundo se lanzaría sobre mí⁶².

Pero este terror no se frena, crece y nos conduce hacia un final en el que el niño siente que se enfrenta a todo el mal que existe en el mundo.

Allí, a mi espalda, sumido en el negror de la noche, separado, aislado por unas tapias altísimas, quedaba todo el terror del mundo. Todo lo horrible, todo lo amenazador, todo lo diabólico que en el mundo existía había sido trasladado allí, detrás de aquellas tapias que nos protegían, que nos salvaban del Mal.

A veces, ahora, en las tardes otoñales, siento el reflejo de aquellas bellas tardes perdidas. Mi padre, los perros, la ladera cubierta de tomillo, el arroyo de la cañada. No siento, sin embargo, el miedo del atardecer junto a las tapias del manicomio. Porque ahora sé que el miedo, el demonio, la locura, no están aislados. No existen «ellos» y «nosotros». Porque ahora sé que ninguna tapia nos separa⁶³.

De esta forma tan significativa se cierra una narración que de nuevo hay que calificar de lírica por la enorme carga descriptiva y emotiva que contiene. Además de la ya mencionada presencia autobiográfica, el foco del narrador es completamente subjetivo, como lo era en Cinco variaciones, todo llega a través de la percepción del narrador, el cual proyecta su estado de ánimo en todo lo que le rodea. Asimismo no hay un argumento como tal sino que se trataría de una escena que se repite en la vida del niño y que le enfrenta siempre a sus miedos para tratar de escapar de ellos mediante la figura protectora del padre.

⁶¹ Op. Cit.(p. 14-15)

⁶² Op.Cit.(p. 20)

⁶³ Op.Cit. (p. 21)

El protagonista deja al lector asomado a las tapias, el único muro que separa la seguridad de la cordura frente a la desazón de lo desconocido y lo terrible que tiene la locura. Estructuralmente es muy importante que este relato se sitúe el primero porque así el autor ubica al lector frente a la cadena de relatos con protagonistas enajenados que compondrán el resto de la obra. Por tanto *Las tapias* es un relato que actúa como puerta del libro, como presentación que da sentido a la sucesión de narraciones con una temática común; esto le da, de nuevo, sentido y unidad a la obra.

Por último, quiero destacar la importancia del párrafo final, que responde a una teoría del autor según la cual la diferencia entre la cordura y la locura muchas veces es una construcción social, para garantizar el dominio de unas personas frente a otras. De ahí una de las intenciones de la obra, bucear en los límites entre cordura y locura y lo que la sociedad establece o encierra.

Asimismo respecto a la figura del loco hay toda una tradición literaria muy compleja y variada. *La Nave de los locos* de Brandt, el *Elogio de la locura* de Erasmo, aunque en ella se refiere más a la estupidez o tontería, los graciosos del teatro del siglo de oro, Don Quijote, muchos personajes de Galdós, de Dostoievski, etc. Aunque no es el objetivo de este trabajo realizar una historia de la locura en las obras literarias.

No obstante, hay dos corrientes dentro de la locura, por un lado está la locura en la literatura, que acabo de mencionar, y por otro la historia de la locura como enfermedad, algo clínico. Ahí destaca especialmente la figura de Foucault y su obra *Historia de la locura en la época clásica*, en ella hace un recorrido histórico por los aspectos más relevantes de la enfermedad: cuándo se empieza a considerar locos a las personas, qué se hace con ellos, dónde se les encierra, etc. Además, plantea distintas reflexiones, parecidas al tono de Menchén, sobre la sociedad que fija unas características, quizás de forma arbitraria, como locura y que luego encierra a todas las personas que coinciden con dichas características, para poder mantener las estructuras de dominio y poder.

-El visionario

Se trata del segundo relato de la obra. Se construye a través de un narrador que participa en los hechos pero no es el personaje principal sino que sería un testigo que se utiliza para describir y acercarse a un mundo de locos. Así pues, el narrador llega a un manicomio, todo indica que de nuevo es Quitapesares, en Segovia; allí se encuentra internado un amigo suyo, Luis Aroque, al que lleva sin ver más de tres años. El relato se va a estructurar mediante la narración del presente

y una serie de analepsis que nos llevan al pasado y de las que se sirve el narrador para reconstruir la historia de su amigo.

Tras un comienzo lleno de vaguedades y sugerencias de un posible destino trágico, el narrador llega al manicomio y se encuentra con el director del centro, en el primer diálogo ya hay una presentación parcial del protagonista y de su hermana. El narrador, como trasunto de su autor, aprovecha para insertar en el relato distintas teorías sobre psicología como el probable complejo de Edipo que tendría Luis Aroque respecto a su hermana, no hay que olvidar el interés del autor por la psicología que le llevó a estudiar la diplomatura de dos años.

La siguiente escena presenta al director enseñando el centro al narrador. Aquí se presenta un lugar idílico y enormemente bello que le hace olvidar quiénes se encuentran en el lugar. Así pues se establece una oposición entre el orden y la belleza del lugar con los enajenados encerrados en él, que representan el desorden y el caos. Se interrumpe esta descripción para dar un salto al pasado, el narrador cuenta como él y Luis Aroque eran amigos, trabajaban como abogados en la misma empresa, que a Luis le gustaban las matemáticas, las excursiones que hacían los domingos a ver el fútbol... Mientras el director continúa enseñándole el manicomio, el narrador vuelve continuamente al pasado, de esta forma llegarán al primer momento que explica el motivo de que Luis Aroque se encuentre allí. Fue en una excursión a un pinar cercano, en ella de repente Luis Aroque se queda callado y dice que escuchen el rumor del pinar, que él lo siente dentro de sí.

Siempre me había ocurrido a mí también. Pero ahora, sabes, es distinto. Porque ¿cómo te diría yo?... Antes era el pinar el que sonaba; el ruido quedaba fuera y yo, al cabo de un tiempo, llegaba a olvidarlo; pero hoy lo siento distinto, es como si sonara dentro de mí; como si el pinar, el viento, el sonido estuviesen en mí, saliesen de mí...; no puede borrarse, ¿sabes?; es algo extraño, hermoso y terrible...- Después de estas palabras quedó en silencio, pensativo, como atento a aquel bosque que en su interior gemía azotado por el viento⁶⁴.

Justo entonces se inicia un proceso de evolución que lleva desde la normalidad y la cordura hasta la completa locura e inmovilización. Uno de los aciertos del relato es que se acrecienta la tensión según va aportando información el narrador. Junto a este extraño ataque de sensibilidad en la que percibe el rumor del pinar, le aparecerán a Luis Aroque dolores de cabeza y jaquecas, después le dará el primer ataque, en una cena en la que se desploma después de mirar fijamente a su hermana. El médico solo puede evitar que se le pare el corazón, a continuación vendrá un

⁶⁴ Op. Cit. (p. 28)

período en coma en el hospital y la sucesión de diagnósticos más o menos desafortunados. Está 54 días en coma y 72 hasta que es dado de alta.

En este punto hay un retorno al presente, por fin, después de toda esta presentación, aparece Luis Aroque, el director advierte al narrador antes de entrar en su celda de la penosa impresión que le puede causar y, que efectivamente, le causa.

Entramos. Aunque ya esperaba el cuadro que se presentó ante mí, no por eso dejó de impresionarme penosamente. Mi amigo estaba allí... Estaba casi como yo esperaba que estuviera, pero su presencia viva, viva no obstante la terrible apariencia, borró todo lo demás, conmoviéndome tan profundamente que mis ojos se llenaron de lágrimas. Ahora, ya más tranquilo, puedo recomponer la escena que entonces, emocionado, apenas vi. [...]

Mi amigo, sin embargo, no estaba en la cama. Estaba sentado en medio de la habitación, la espalda apoyada en la pared del fondo, y las piernas y brazos cruzados a estilo oriental. Muy delgado; mucho más delgado sin duda que la última vez que lo vi. Tenía una corta barba, muy bien recortada en semicírculo, que le daba un cierto aspecto eslavo. Muy pálido, la absoluta inmovilidad de sus facciones, una inmovilidad llena de rigidez, le hacía parecer un icono, una máscara trágica. Su vestido –un pantalón gris y una camisa de franela color crudo –estaba muy limpio. Sus ojos, muy abiertos y brillantes, mostraban una mirada perdida, una mirada que hubiera parecido muerta de no haber sido por aquel fuego tristísimo que ardía en el fondo⁶⁵.

El director le explicará el procedimiento con el que atienden a Luis Aroque y la completa inmovilidad que sufre. Entonces, cuando ya la tensión y la curiosidad del lector ha alcanzado la cima, una nueva analepsis, explicará y responderá las dudas crecientes.

Al regresar del coma, parece que todo ha vuelto a la normalidad y que tanto el amigo de Luis como su hermana Elena pueden estar tranquilos. Pero pronto nos daremos cuenta, como ya había apuntado el texto, de que esto es algo aparente e irreal y que Luis sigue enfermo y su destino será trágico. Poco a poco irá descuidando el trabajo, llegando cada vez más tarde a casa, cometiendo más extravagancias, llega un día en el que el narrador recibe una llamada urgente de su hermana Elena, que Luis había tenido otra crisis. Tras intentar localizar al doctor Pulido (doctor que aparecerá en algunos de los relatos siguientes), el narrador se encamina a casa de su amigo. Allí se encuentra a su amigo en una posición rígida, en la que llevaba todo el día, de pronto Luis se repone y pide un magnetófono, se lo traen y, pronuncia un discurso profundamente impactante y que será estudiado por múltiples psicólogos en el futuro.

Entonces el lector sabrá de principio a fin las causas de la locura que padece Luis Aroque, esta sufre una serie de crisis o evoluciones. La primera es antes del coma, en la que él sentía toda

⁶⁵ Op. Cit. (p. 33)

la naturaleza como si fuera él mismo. Después del coma sentirá a su hermana, es decir será ella también, y así le pasa con cada persona que va viendo. Textualmente el discurso se transforma del yo al nosotros formado por su hermana y él mismo. Así llegara a ser toda la gente del presente, a conocer toda su vida y todos sus pensamientos. En un momento dado, llegará a sus manos un libro de Shelley y pasará a ser Shelley, a tener su pensamiento, y en esta nueva crisis llegará a ser todos los hombres del pasado, a sentir lo que sintieron todos y vivir lo que vivieron. La última transformación le llega estando en un parque y viendo a una mujer que tal vez está embarazada, con lo cual Aroque pasa a ser también el bebé y todos los hombres del futuro y ya no habla de nosotros sino que habla del aquello, y Luis Aroque pasa a ser una tercera persona más de la compleja estructura que se había creado. El aquello no dependía ya del cuerpo de Luis Aroque, por lo que este pierde todo el movimiento y el habla, pues había soportado en sí mismo el peso, la angustia, las emociones y los dolores de toda la humanidad. Así termina el discurso. Con un planteamiento bastante original y angustioso que escapa a los parámetros de la normalidad y de la cordura, el discurso muestra una vez más, la riqueza estilística y literaria de la que es capaz el autor, por su planteamiento original y por la minuciosidad del análisis de la mente humana.

La muerte de Luis Aroque no podía liberarle, porque Aquello tenía más cuerpos en que morar. Seguiría existiendo mientras existiesen hombres, sin necesidad de un cuerpo en que encarnarse, sin necesidad de estar unido a lo que había sido una vida porque era Todo; todo el pensamiento, todos los recuerdos, sueños, y esperanzas de los hombres, de todos los hombres que durante incontables siglos existirán sobre la tierra. El Cuerpo desaparecería, pero la múltiple conciencia de la que tan sólo era un infinitésimo fragmento, las conciencias unidas a aquel cuerpo seguirían existiendo, ya sin tiempo, ya sin pasado o futuro porque ahora era un hombre que existió hacía diez mil años y también un hombre que dentro de diez mil años habría de existir, pero que ya existía en cuanto estaba en Aquello y todo lo pasado también existía en cuanto estaba en Aquello y no había pasado ni futuro porque todo se confundía, todo giraba en el desquiciado torbellino de los infinitos destinos, de los infinitos años inmovilizados, detenidos para siempre⁶⁶.

Al final hay un regreso al presente y este es uno de los mayores aciertos del relato puesto que es un final abierto, en el que el narrador da pie a la duda y la ambigüedad, dado que él no sabe si realmente Aroque estaba loco o en esa celda se encontraba todo el pensamiento de la humanidad, todos y cada uno de sus sufrimientos y un pobre hombre soportando tan pesada carga.

Salí sin volver la cabeza. Era mejor así; todo estaba acabado. Marchábamos sin hablar por el largo pasillo. ¡Qué triste me parecía ahora, qué oscuro y muerto! Muerto como mi pobre amigo; como aquel pobre loco que allí, inmóvil como si fuese una piedra, se estaba muriendo sin tener conciencia de su muerte.

⁶⁶ Op. Cit. (p. 48)

Era terrible... De pronto, junto al vestíbulo, me había asaltado la idea, como a caballo de la luz del atardecer que entraba por la ventana. No; era normal... Tan sólo un pobre loco, un hombre que, como tantos otros, se moría. Porque lo terrible, lo inimaginable sería lo otro. Que él no estuviese loco. Que allí, en la celda número catorce de un manicomio, estuviese sentado un hombre sobre el que gravitase toda la memoria del Mundo, la memoria humana e inmortal, luchando desesperadamente por alcanzar la nada, por alcanzar el olvido. Luchando desesperadamente, pero sin lograr alcanzarlo⁶⁷...

Menchén en este relato reflexiona sobre un tema que luego estará muy presente en *Las tapias*, la parapsicología y cómo hay algunas cosas que se pueden llegar a escapar del conocimiento y de la mente humana. Aun así, al dejarlo en duda, el lector tiene la posibilidad e realizar la lectura que le parece acertada y que puede llegar a explicar su concepción y conocimiento de la realidad.

-Antes que venza la noche.

Un relato con más carga social que los anteriores y en el que se presenta la ciudad, Madrid, y en especial el Metro, como escenario en el que unos personajes, oprimidos y alienados desarrollan su actividad. Asimismo aparecerá el alcohol, como en *Bacanal de Cinco variaciones*, lo que genera un discurso desestructurado y perturbador que, en el fondo, personifica algunas de las inquietudes de Martínez Menchén.

De nuevo utiliza un narrador en primera persona, esta vez coprotagonista, pues él y sobre todo un borracho que deambula por el metro, son los auténticos protagonistas de la historia. El narrador es un pintor con poco éxito pero mucha cultura, de nuevo Menchén hace gala de su variedad de estilos y amplios conocimientos, empleando una serie de referencias cultas. Entre ellas destacan las literarias como Chéjov o Kafka, también bíblicas «40 años vagué a las puertas de Canaán». El narrador, por tanto, es un modelo de personaje culto que al comenzar el relato se distancia mucho de lo que cuenta para después implicarse y llegar a sentirse identificado con el propio borracho.

Lo primero que describe es el andén del metro, en el que se encuentran él, el borracho y otro señor. La descripción del borracho es bastante importante.

Era un hombre viejo, y si digo vejez no hago ninguna referencia a una determinada edad, sino a cierta calidad de la carne que nos evoca la muerte. Era un hombre viejo, de semblante anguloso y demacrado, acentuado por una barba dura y raída que le salpicaba la mandíbula y las mejillas de rosales grisáceos. Dos días sin afeitarse pueden acabar con un hombre; y si este hombre lleva además un traje que ya ha perdido su color y su planchado; si este hombre se balancea peligrosamente, amenazando dar, de un instante a otro, con sus huesos en el suelo; si este pobre viejo borracho, desafeitado y raído es además un tipo débil, un asténico de mediana estatura y aspecto físico insignificante, lo mejor que puede hacer el ciudadano honrado

⁶⁷ Op. Cit. (p.50)

es apartarse de él como de un leproso, ensayando hacia la galería una sonrisa de conmiseración y de desprecio⁶⁸.

Menchén hace gala de su talento para la descripción de tipos, con ironía y humor presenta al pobre desgraciado lo que hace que, a pesar de la caracterización tan negativa, guarde un punto de empatía y ternura que acercan al lector al personaje. Esa sugerencia que invita a las personas a apartarse de él no es la postura que toma Menchén y en este caso el pintor; pero el que sí la toma será el otro hombre del andén, él se torna en el símbolo de la sociedad correctamente establecida o de lo que se sitúa dentro de las normas, por tanto, rechazaría al borracho por el escándalo que supone y por el ataque a las bases en las que se sostiene dicha sociedad, porque si fuera un borracho bien vestido y aseado, no produciría el rechazo y la repugnancia que produce éste en la sociedad.

Entonces el borracho decide acercarse al pintor a hablar con él. Aunque en un principio la intención del pintor es rechazarlo, acepta que el borracho se acerque y le hable, no obstante, una vez más, no se establece una comunicación real, pues solamente habla el borracho, el pintor se abstiene de hacerlo. Él piensa que «hablar con un borracho es aceptar su estado de embriaguez», además cada vez que habla con uno, hay una idea obsesiva que le absorbe la mente, esto es, que le vomite encima. El borracho inicia su discurso, un discurso desestructurado y verosímil propio de un borracho.

Antes de llegar a mi lado ya había comenzado a hablar. Es curiosa la forma desesperada, casi como si respirases ahogadamente, en que se lanzan a la conversación. Él ya me estaba hablando, aún antes de estar a mi lado. Y sus palabras tenían el significado de la justificación y la disculpa.

...Porque un hombre tiene que beber. Porque un hombre es un hombre. Y es lo que yo le digo. ¡Qué tiene que ser un hombre! ¿No lo cree usted así? –y al decir esto estaba ya a mi lado balanceándose, casi cayendo sobre mí al final de sus balanceos.

[...]

-A uno le dicen de tomar una copa. Y ¿Qué va a hacer? Tomarla. Un hombre es un hombre. Digo yo, vamos. ¿O no le parece así? Asentí levemente con la cabeza. Él me miró. Quiso dar un paso, pero se balanceó peligrosamente. Después asentó los pies más firmemente en el suelo y continuó.

-Vamos digo yo. Si no molesto. En fin, para qué hablar. Esto es así, claro. Le dan un vaso, se bebe un vaso. Y luego otro, y otro. Porque uno es un hombre. Y un hombre tiene que alternar; vamos, digo yo. Luego, que si borracho. Cortemos⁶⁹. (56,57)

⁶⁸ Op. Cit. (p. 54, 55)

⁶⁹ Op. Cit. (p. 56, 57)

Pero pronto llegará el metro y cortará esta escena. El pintor entra en el vagón y el borracho le sigue. El conjunto de personas sentadas en el vagón serán ahora los representantes de esa sociedad opresora, que rechaza lo que va contra sus normas de conducta. Por este motivo ya no es solo censurado el borracho, sino que su acompañante también, por tender puentes entre los dos modelos de vida, lo que puede hacer peligrar la seguridad de la gente acomodada, es decir, la que está sentada en el vagón. El pintor siente esta presión de la sociedad, él llegado el momento querría rechazarle, pero no sabe cómo hacerlo y tiene que soportarle, al final se resigna. Pero en la siguiente parada, el borracho se baja y antes cita a Unamuno.

Esto le lleva al pintor a recordar el pasado, con un flash-back o analepsis tan característicos de *Las tapias*, reconstruye un momento de su vida en el que estaba paseando al perro y un borracho se acercó y le habló de Lorca, de teosofía, de M. Blavatzki, de Paracelso, etc. En concreto dice el pintor que «me hace gracia este intento de apadrinar algo incoherente bajo la autoridad de un hombre célebre⁷⁰.» Pero en el trayecto hacia la siguiente parada el argumento da un nuevo giro, el pintor, inquietado y fascinado por el borracho, decide bajarse y retroceder una estación para encontrarse de nuevo con él. Al regresar el andén está vacío, el borracho ha desaparecido y de nuevo hay un flash-back, esta vez, el pintor recuerda una escena en la plaza mayor de Madrid, describe a un hombre, un campesino que se encuentra allí lanzando un discurso, medio ebrio, lanza muchas imprecaciones y emociona al auditorio, con referencias al profeta Isaías y a Bakunin, pero todo acaba cuando un ciudadano regresa con los guardias y se lo llevan. Este personaje es un trasunto del propio Cristo cuando lo llevan al Calvario, Menchén identifica a los marginados de la sociedad, a los rechazados por ella con Cristo.

Recordé aquel otro que, allí mismo, en la Plaza Mayor, un domingo de invierno, clamaba ante un auditorio numeroso. Era un hombre moreno y delgado. La barba hirsuta le daba una expresión hosca y huraña, como la de un cambo cubierto de cizaña y lampazos. Y era el campo su lugar matriz, porque todo él hablaba de la tierra, de la gleba reseca en la que había sido un siervo como fue su padre y su abuelo, aunque ya estaba abolida legalmente la servidumbre que, sin duda, su tatarabuelo conoció. Tenía la chaqueta roja y el cuello abierto y destrozado de la camisa, dejaba ver un pecho sucio y velloso. Y estaba borracho, muy borracho. Y era precisamente esto lo que ponía en su lengua el trueno de la imprecación y daba a su gesto los ademanes de maldición e ira que se perdieron con los profetas bíblicos. Gritaba y su voz llenaba toda la plaza. Gritaba hacia el público dominguero de soldados y criadas de servir que también procedían del campo, que también habían sido campesinos como él. Gritaba el hambre inmemorial y el inmemorial sufrimiento. Su familia perdida, su tierra perdida, perdida su patria, si alguna vez la tuvo; perdido todo lo que no fuese aquella miseria que envolvía su cuerpo confundida con su piel, su vello, su

⁷⁰ Op. Ci. (p. 60)

suciedad, su ropa rota y astrosa... Sólo en la ciudad extraña y hostil. Sólo, con esa soledad conmovedora de un saltamontes, de un animal campestre, un pobre insecto que, prendido en un torbellino, ha sido depositado en el asfalto sin yerba, sin caña de trigo, sin nada que recuerde su medio natural, condenado irremisiblemente a la muerte; condenado como este extraño insecto perdido en la gran ciudad, este saltamontes o grillo, allí, en el asfalto de la Plaza Mayor, gritando su ira como un profeta bíblico, encontrando el lenguaje de Isaías y el pensamiento de Bakunin, lanzando a la estupefacta muchedumbre su grito revolucionario, gloriosamente ebrio y libre por primera vez en toda su vida, en la más heroica y conmovedora imagen de un pueblo que alza... La gente lo miraba entre extrañada, asustada y conmovida. Él seguía lanzando su feroz aullido hasta que un púdico ciudadano temeroso del fin del mundo que se avecinaba, desapareció para pronto reaparecer con los guardias dispuestos a poner fin a la representación. Sin querer presenciar el final de la historia, el final tantas veces repetido, marché sin ver como conducían al calvario al hijo del hombre⁷¹.

Son numerosas las fuentes que utiliza Menchén en este relato. Ya se ha señalado la bíblica con el profeta Isaías, o del evangelio con la última frase, el pensamiento anarquista con Bakunin o el propio Kafka que tanto influyó en él. En este caso, ese borracho que es como un saltamontes, como un insecto, recuerda poderosamente al Gregor Samsa de *La metamorfosis* y su total marginación y expulsión de la sociedad que le rodea. En ese momento recupera el presente, y el pintor aparece en su habitación que se constituiría en una suerte de muestrario cultural. Allí se acumulan sus fantasmas, en forma de recortes, fotografías y cuadros. Allí están «la ingenuidad de Marc Chagall, la desesperación de Rouault, el mundo mágico de Kandisky; y el nuevo mundo de Pollock y Tobey, el mundo informe de Saur y el viejo tocadiscos con las Pequeñas liturgias; y la librería con el inevitable Beckket y el inevitable Aragón y el inevitable Kafka...⁷²» También hay cuadros a medio pintar o libros de Elouard y Neruda.

Este mundo recuerda mucho al que nos presenta aquel estudiante de *Domingo* en *Cinco variaciones*. Un espacio en el que se enfrentan el mundo cultural y del conocimiento con la sociedad, marcado el primer mundo por la soledad y la incomunicación, que solamente es capaz de tender puentes hacia lo sórdido y marginal como pueden ser los borrachos.

Al final del relato, por fin sabremos el misterio que rodea al pintor y por qué está tan solo. Él estuvo con una mujer más rica que él, pero la historia terminó mal. Si él se muriera, ella quizás lo sabría a los tres días por los periódicos. Las últimas páginas son un muestrario de ritmo narrativo, cada vez más complejo, en el que el pintor rememora su relación con dicha mujer, cómo fue todo cada vez peor hasta que él terminó solo, en la incomunicación más absoluta,

⁷¹ Op. Cit. (p. 62, 63)

⁷² Op. Cit. (p. 63, 64)

finalmente, para evitar regresar al piso y sentirse nuevamente solo, decide entrar a un bar y pedir un orujo «porque es bueno entrar en calor antes que venza la noche⁷³».

Así se cierra este relato en el que se hace una crítica social velada. Los personajes, inmersos en la sociedad, se encuentran marginados y expulsados de ella por no seguir las directrices o preceptos que la sostienen. Además el pintor sufre un conflicto personal por una carrera y un amor frustrados. Una vez más, desde la anécdota personal y subjetiva, en este caso traumática, se nos muestra críticamente la realidad histórica. En el relato por tanto habría dos fuerzas enfrentadas entre sí, la crisis y el subjetivismo de cada uno de los protagonistas en sí mismos, y su conflicto enfrentados a lo que les rodea.

-La opresión

Este es el cuarto relato, estructuralmente el más complejo de la obra, en mi opinión. Menchén se sirve en él, de lo que quiero calificar como técnica impresionista para crear el relato. El autor introduce una multiplicidad de escenas muy breves, en las que se alternan el presente y el pasado a pinceladas, además el ambiente y los paisajes están muy bien esbozados y tienen una relación total con la psicología y el estado de ánimo de la protagonista.

Desde el comienzo establece claramente las bases sociales del relato, pues presenta una mujer encargada de todas las labores del hogar: planchar, fregar, barrer... Así pues, la protagonista, Jacinta, se verá sometida por un ambiente en el que se espera de ella que cumpla con dichas labores. Después con dos nuevos trazos aparecen otras dos imágenes: Un pueblo envuelto en la niebla y una mula muerta a las afueras junto a un barranco y rodeada de buitres, de nuevo la protagonista y enfrente, su tía. Ella es una tía represora, que mientras cose la observa a ella sin perderla de vista en ningún momento, intimidándola, dándole a entender que conoce todas sus acciones, tanto buenas como malas. Y es en esta cocina, frente a la tía, donde la protagonista se asfixia, se le hace todo pequeño, no puede respirar y necesita escaparse.

El relato se desarrolla, como es norma en *Las tapias*, en distintos saltos temporales entre el presente de la escritura y el pasado de Jacinta. A su vez se establece otro mundo de oposiciones, el interior del hogar, donde ella se encuentra frustrada por la perpetua vigilancia de su tía, y el exterior, el campo, los ríos y montañas, donde ella se siente libre y puede dar rienda suelta a toda su pasión y sensualidad. Mediante estas analepsis se va desarrollando la historia de Jacinta, ella trabaja en una mina, y allí el maquinista le dice frases obscenas que a ella le llenan de alegría, y le hacen sentirse mujer. Otras escenas con su primo Pedro, que es pastor y le enseña cómo se

⁷³ Op. Cit. (p. 68)

aparean las ovejas y los carneros, para después iniciarla en el sexo, aunque ella aún es casi una niña con pechos incipientes. Luego estos encuentros continúan en casa, donde ella siente un grito frenético que no puede pronunciar por la presencia de la tía, así son unas relaciones prohibidas y frustradas que traumatizan a Jacinta.

Muy lejano el chirrido; lejano, como si estuviese en lo más profundo de su cuerpo, de su cuerpo que ese abre como rasgado por un cuchillo que la urgase el vientre, (Piensa: ahora estoy sangrando: noto que estoy sangrando; pero no siento la sangre gotear lentamente por mis piernas, deslizarse como una serpiente de raso, sino que la siento dentro, se vuelve y gira, y siento que mi vientre ya no es vientre, porque también es mi espalda y mis brazos y mis pechos; si ¡ay! Sobre todo mis pechos) siente, no obstante, que no está en ella sino que es algo que no es ella; que no es su cuerpo lo que chirría, se queja y canta. Ahora todo el silencio, el pesado y espeso silencio, se ha llenado con el chirrido cantarín; cada vez más intenso, más rápido. Como un tren que parte lentamente, para hacer más, más, cada vez más intenso su fragor. No; no está en su cuerpo, en su cuerpo que se rasga y abre (Piensa: no es sangre. Sólo dentro de mí; sólo dentro de mi es donde lentamente mana). Y de pronto ya se sabe. Eso que canta, eso que grita, eso que chirría es el somier. El somier que se hunde y mece bajo el peso de sus cuerpos, bajo el vaivén de sus cuerpos agitados. Siente el sonido como una música muy lejana. De pronto, su cuerpo se crispa y siente que ya deja de ser su cuerpo, que flota lejos de ella, y que él ya no existe, que él es tan sólo una parte de su cuerpo; algo nuevo, algo suyo y nuevo que de pronto ha nacido, creciéndole desde sus entrañas. Y es allí, en sus entrañas, donde el grito se forma. Sube por todo su cuerpo; desde el vientre hasta la garganta, enredado al chirrido sincrónico y agudo del somier. Sube y va a estallar, libre y jubiloso. Va a estallar, cuando la expiración sofocada oprime su pecho ahogándola, ahogándola con el grito estrangulado por la mano grande y nervuda del hombre que tapa su boca y empuja, rechazándolo, el aire y el grito: El grito retrocede hasta sus entrañas y allí seca aquello que acaba de nacer, aquella nueva parte de su ser que como un árbol en lo más profundo de su cuerpo florecía, Todo queda lejos, sólo siente el ahogo que llena su pecho y su garganta y la voz de él en su oído susurrando: ten cuidado, la tía puede oírnos⁷⁴.

De esta forma traumática serán todas las relaciones que mantenga Jacinta, especialmente en su casa. Unido a estas escenas, estarán otras con las demás mozas del pueblo, especialmente en el arroyo, a donde van con cantaros para recoger agua, aquí se hace referencia al éxodo rural propio de la época. La mayoría de los novios de esas chicas y muchos de los padres abandonaron el pueblo para irse a la ciudad, algunos emigraron a Alemania, otros emigraron a Barcelona, ellas sueñan con poder escapar de allí y de la atmósfera desesperanzada del pueblo. El propio tío de Jacinta y su primo Pedro abandonaron el pueblo en busca de mejor vida. Además las amigas de Jacinta la envidian porque ella es la única que tiene novio en el pueblo, esta vez otro ahijado de su tía, Juan. Con él mantiene relaciones en el campo, aunque ella ya es mayor y tiene el cuerpo

⁷⁴ Op. Cit. (p. 80, 81)

desarrollado y también en la casa, bajo el escrutinio constante de la tía. Y con Juan se casa Jacinta.

Pero la compleja personalidad de Jacinta no solo se construye con estos saltos en el tiempo, ella tiene sueños constantes, en uno de ellos sueña que está en una madriguera de topo, que poco a poco se va cerrando y aprisionándola, con un simbolismo evidente hacia su propia vida. También sueña con su madre muerta. La llama, pero ella no responde y se siente abandonada y cada vez más oprimida.

El ahogo llena su pecho y su garganta como si una mano le impidiese respirar. Madre dice: ¿por qué gritas de noche? ¿qué sueñas? No contesta; no puede saber lo que sueña. Sólo sabe que siente que algo se cierra sobre ella, en torno de ella, como una tumba aprisionándola. Las paredes avanzando hasta aprisionarla. Una madriguera de topo, una rata deslizándose por el oscuro túnel. Y es ella, es ella la que está encerrada, es ella la que siente el ahogo de la piedra, es ella la que siente la angustia infinita del ahogo; piedra ya el aire, piedra la luz, piedra su sangre, piedra su respirar, piedra su ser entero⁷⁵.

Todos y cada uno de los elementos del texto están perfectamente estructurados y dispuestos para aumentar la asfixia de Jacinta y explicar un estado vital y nervioso tremendamente inestable a causa de dichos elementos. Si atendemos a los saltos al presente, estos invariablemente están presididos por la opresora tía que, enfrente de ella, se dedica a coser.

No han terminado de cenar y ya la tía se ha levantado para acostarse. Juan habla del trabajo y de los compañeros. La tía va y viene en silencio. Abre el sofá y extiende la cama, cubriéndola con la manta y la colcha. Después despliega el biombo. Allí está, tendida en la cama, los ojos abiertos, esperando como el zorro junto a la madriguera⁷⁶...

Esta es la tía. Esta es Maruja... Da cuatro pasos y ya el muro le cierra el caminar. El cuarto. El biombo que separa su cama de la cama en que la tía duerme. La pequeña cocina y el cuarto de servicio. La ventana. También la mirada, apenas comienza a volar, se estrella contra el muro. Juan tarda, Juan tarda en venir. La tía cose en silencio. Puntada tras puntada, mientras la pobre claridad de las vidrieras se va empañando lentamente, repite: Juan tarda; Juan tarda en venir⁷⁷.

Con todos estos elementos, la historia parece abocarse de forma inevitable a un final trágico, y este será, el asesinato de la tía por parte de Jacinta. Un asesinato que recuerda mucho al que comete Pascual Duarte en la novela de Cela, aunque es el de su madre. Jacinta necesita acabar con su tía para que se acabe su sufrimiento, para no sentirse observada por mil ojos en la noche, para poder dar rienda suelta a su pasión. Pues los encuentros sexuales que había tenido hasta ese

⁷⁵ Op. Cit. (p. 81, 82)

⁷⁶ Op. Cit. (p. 76)

⁷⁷ Op. Cit. (p. 80)

momento estaban cargados por la atmósfera viciada que la tía había generado. Solo entonces podrá gritar libremente en sus relaciones y que dicho grito no muera sofocado en su interior.

(Piensa: ahora estoy sangrando; pero no es la sangre lo que gotea mansamente por mis piernas, deslizándose como una serpiente de raso, sino que es dentro, en lo más profundo de mi cuerpo; es dentro de mi donde lentamente mana. Lentamente, como ahora está manando ella). Entonces el chirriar cantarino del somier se aleja, se aleja definitivamente, mientras su cuerpo, en lo más profundo, se abre y las paredes se abren, y el espacio se ensancha y ensancha, y siente otra vez el aire que baja de la sierra, planeando majestuosamente en un vuelo de águilas. Y su cuerpo deja de ser su cuerpo. Y ya no existe, y deja de ser ella mientras que algo nuevo, algo suyo y nuevo, nace y crece desde sus entrañas; y es allí, en sus entrañas, donde el grito se forma. Sube por todo su cuerpo, desde el vientre a la boca y estalla, de pronto, en la noche, libre y jubiloso para después fluir lenta y mansamente. Lenta y mansamente, como fluye el chorro rojo y tibio de la rasgada garganta de la tía⁷⁸.

Así termina *La opresión*, un relato que a mi juicio tiene muchos aciertos literarios. En primer lugar el narrador, este habla en tercera persona, pero mantiene el foco constantemente en Jacinta y expresa sus sentimientos y emociones, pero es un narrador que le da libertad, no interviene entre secuencia y secuencia sino que estas se suceden libremente, en escenas variadas que saltan en el tiempo y que poco a poco construyen el relato de forma magistral. Es decir, el narrador no se preocupa de decir, ahora pasa esto, después pasó lo otro, sino que el lector extrae de todas estas pinceladas unos sucesos que desembocan en el final trágico para la tía, pero liberador para la protagonista.

Otro gran acierto es la descripción de las escenas campestres y rurales, ahí Menchén da rienda suelta a su capacidad poética y lírica y crea unos ambientes y unos paisajes pintados con mucha viveza, es una naturaleza tremendamente viva, variada, con animales, plantas, el sol, la sierra, el agua... Asimismo, como ya he explicado anteriormente, se da una perfecta correlación entre el estado de ánimo de la protagonista y el entorno que la rodea.

La nieve cae lentamente y ella marcha pisando la blancacapa que se hunde bajo sus pies crujiendo con dulzura. Su cabeza comienza a blanquear mientras por la cara surca, helada, el agua que resbala al deshelarse. Después los gritos. Los pequeños repiten como un eco «está loca» «está loca». Y ella piensa en el chirrido de los grajos sobre los peñascales, al atardecer. Aunque ya no nieva. Llueve frecuentemente, pero es muy raro que caiga una nevada. La lluvia se desliza mansamente, tristemente, por los cristales y ella piensa en la nieve derretida bajando, helada, por sus mejillas. La tía cose en silencio. Mira la calle, mira a través de los cristales empañados por la lluvia y su mirada choca pronto con las paredes, con las casas altas y blancas que se levantan como muros que encerrasen su mirar. Las paredes se estrechan; su pecho y su

⁷⁸ Op. Cit. (p. 87)

boca se llena de musgo, de musgo con hormigas que la cosquillean, subiendo, bajando, moviéndose por todo su cuerpo⁷⁹.

Respecto a las fuentes literarias, Francisco Morales Lomas y Luis A. Espejo-Saavedra señalan que el ambiente del pueblo es típicamente lorquiano y recuerda mucho a sus tragedias. En mi opinión, la atmósfera opresiva tan lograda, y cómo se suceden las escenas sin que lo indique el narrador, puede ser un recuerdo de Faulkner o posteriormente de Rulfo y su Llano en llamas (mismos ambientes de pueblos perdidos, con los habitantes casi desaparecidos). También destaca el similar desenlace ya señalado con *La familia de Pascual Duarte*, aunque la técnica es completamente opuesta a la de Cela, aquí el asesinato no es truculento, ni lo narra el propio protagonista, sino que se llega a él por sugerencias, expresiones veladas, mediante la narración de los distintos sucesos de forma muy lírica.

Otro aspecto bastante importante de *La opresión* es la crítica social y de la realidad que logra Menchén sin que este sea el propósito del relato. De nuevo desde la subjetividad, desde unos personajes que tienen que enfrentarse a distintos problemas, se logra una crítica velada pero muy clara de la realidad de la época. El éxodo rural, el primitivismo y los prejuicios que imperan en los pueblos, el enfrentamiento del individuo con la sociedad y con la familia... Aún así, la técnica literaria y la construcción tan poética de las distintas escenas, hacen que el valor del relato destaque mucho más por sus aspectos literarios que por los sociales.

-Vieja, encantada mansión. (Homenaje a Cortázar)

Con esta narración, Menchén da un giro respecto a las demás narraciones de la obra. Esta vez, homenajea a Cortázar, y lo hace inspirándose en uno de los relatos más famosos del escritor argentino, *Casa tomada*. Esto ya lo señalan Morales Lomas y Espejo-Saavedra, asimismo, crea en el relato un microcosmos simbólico de un mundo mayor. Desde el principio presenta un pueblo andaluz, con menos de un siglo de historia y que es una metáfora de la sociedad, pronto pasa a ubicar el foco en una de las casas de dicha localidad, una casa señorial, noble y de las más antiguas del pueblo, que no había acusado ninguno de los cambios sucedidos en el mismo.

Quiero destacar en primer lugar la descripción del pueblo que hace el narrador, en tercera persona de nuevo, y desde lo alto, como en *La Regenta*, donde Fermín de Pas describe el pueblo desde la torre de la Catedral. De la misma forma, el narrador presenta el pueblo dividido en zonas, la del centro del valle, donde están los burgueses y la gente acomodada, luego los obreros y trabajadores en las afueras, donde se ve de vez en cuando una puerta y, finalmente, los recién

⁷⁹ Op. Cit. (p. 77, 78)

llegados al pueblo, que se encuentran diseminados en nuevas barriadas en posiciones más elevadas y fuera del núcleo central.

Al comienzo, la familia protagonista era el centro de la vida del pueblo. El padre se trasladó allí como abogado importante y con él, su mujer, su hijo y sus dos hijas, pero una estancia en la cárcel durante la guerra y el miedo posterior dejaron al padre en un estado aletargado. No obstante, un destino trágico persigue a la familia, y pronto morirán los padres, un tiempo después será el hermano, quien había heredado el trabajo de su padre y tenía actividad política. Desaparecidos estos tres, las hermanas se quedan solas en el microcosmos que va a formar su mansión.

Entonces la atmósfera del relato cambia y Menchén los construye como una narración fantástica en la que la ambigüedad, lo tétrico y la duda cobran el protagonismo. No hay que olvidar que esta era una de las principales características del relato de Cortázar.

Así pues, las hermanas se quedan solas en la casa, acompañadas de la vieja criada. Esta casa además se constituye como el último reducto de las tradiciones y de la antigüedad dentro de un pueblo en constante cambio, un lugar atemporal en el que el terror hará su aparición. La primera en sentirlo y la más afectada es Luisa⁸⁰, la mayor, en una atmósfera, descrita por el narrador, que resulta tétrica y sofocante, empezará a escuchar ruidos y pasos en la habitación de los padres y, aunque cierran la habitación con llave, sigue escuchándolos. Hasta que María decide subir una noche a ver qué pasa y se encuentra la puerta abierta, la habitación llena de luz por la luna y en el espejo vislumbró un rostro conocido de mujer. También se encuentra abierto uno de los cuartos superiores, aquí surge la duda tanto para las protagonistas como para el lector. ¿Era su rostro? ¿Había abierto la puerta el aire? Después de esto deciden tapiar la habitación.

Poco a poco los crujidos, los pasos y estos ruidos van tomando posesión de la casa y ellas van tapiando las distintas habitaciones. Aunque María al principio no parecía tener miedo, también va convenciéndose de la realidad de los crujidos y al final los sentirá de la misma manera que la hermana.

Era curioso, pensaba, la de ruidos extraños que había en la noche. Y sentía que ella también comenzaba a temer. Que empezaba a sentir que la soledad, la oscuridad de la noche, la hermana temblando de terror en la cama vecina a la suya, los crujidos de la madera, los mil ruidos indefinibles que poblaban el silencio

⁸⁰ Quiero destacar que comparte el nombre con la anciana que protagoniza *Las cosas*. También compartirá ser la hermana mayor y mucho más dependiente de la otra. Otros paralelismos son el hermano y los padres muertos o la antigua casa señorial en la que viven. Menchén logra así una intertextualidad entre los distintos relatos de su trayectoria narrativa y no solo entre los relatos de una obra concreta.

nocturno también oprimían su pecho y ponían un nudo en su garganta. Empezaba a sentir que acaso su hermana tuviese razón. Que aquellos suaves y rítmicos ruidos no eran de la madera, sino los pasos de alguien que caminaba allá arriba, en la habitación de los padres; y que aquel chapoteo no era el de la lluvia –porque no, esta noche no estaba lloviendo–, sino el de alguien que regaba las plantas; y que aquel apagado murmullo no era producto del viento [...]

Una noche la impresión fue tan evidente que cuando Luisa, aterrorizada, llegó hasta su cama, ella ya estaba semi incorporada, escuchando. Sintió una angustia profunda pero, con un esfuerzo, tranquiliza a su hermana y le dijo que aquellos ruidos eran naturales, y que no había nada más que fantasía. Para acabar de calmarla y tranquilizarse, dijo que subiría al piso de arriba [...] Sólo había hecho que entreabrir la puerta cuando retrocedió espantada. El paño con que habían cubierto el espejo de la coqueta de su madre estaba en el suelo, agitándose lentamente. La habitación aparecía, no obstante la cerrazón de la noche, bañada en unaluz lunar. Y en el espejo, como un relámpago, pudo vislumbrar el reflejo de un rostro e mujer, un rostro familiar y borroso que sonreía⁸¹.

Luisa acaba completamente loca, sentándose frente a las puertas a hablar y María a recordar el pasado y a sus padres. El relato termina con una nueva oposición entre el cambiante pueblo y la casa antigua, atemporal, con todas las habitaciones tapadas menos el salón y la cocina y poseída por un terror que absorbe a las hermanas.

Al final se trasluce un nuevo enfrentamiento social o cultural con las últimas palabras del relato.

La casa seguía igual que hacía sesenta años cuando se construyó. Un hermoso edificio, uno de los más hermosos edificios de la ciudad. Por eso, muchas veces, alguno de los nuevos comerciantes, de los nuevos ricos de la población, al pasar delante de ella no podía por menos de echarle una mirada posesiva, acariciadora, pensando en el cine, en el comercio, en el local de negocios en que convertiría aquella casa cuando las dos ancianas se acabasen de una vez de morir⁸².

Vieja, encantada mansión, es un relato que tiene mucho de artificio literario, de búsqueda de lo fantástico, entendiendo la definición de Todorov como aquello que está sujeto a la duda y que puede tener explicación sobrenatural o lógica. Junto a ello hay un retrato de una microsociedad representante a su modo de la sociedad de la época y la clasificación en distintas clases sociales según el nivel económico.

⁸¹ Op. Cit. (p. 101, 102)

⁸² Op. Cit. (p. 104)

-Casandra⁸³

En esta narración Menchén recupera la dinámica presente en *El visionario*, pues hay unos doctores y psicólogos que se enfrentan a fenómenos psicológicos paranormales o casos de locura que no terminan de comprender. Además recupera a uno de los personajes mencionados en el anterior relato, al doctor Pulido. En este caso el doctor Pulido será el narrador coprotagonista del relato o más bien testigo y, junto a él, el doctor Casado. Él es uno de los psicólogos más eminentes del país y además un experto en fenómenos paranormales. Ambos serán también los protagonistas que enmarquen el penúltimo de los cuentos, *Las luces de la laguna*.

En este relato introduce Menchén una reflexión sobre la religión, la locura y la parapsicología, citando a Casandra, mito griego, y a Dostoievski. Esta parte, que se ubica al principio del relato, es más ensayística que narrativa pero sirve para contextualizar el relato y conocer el por qué de su título.

De esta manera, la historia se enmarca en un encuentro entre ambos doctores en el que Casado le cuenta a Pulido una historia que a él le llegó en un congreso de parapsicología en Zurich. Allí otro doctor, el doctor Reinhardt, le cuenta una historia que asombra al doctor Casado, se cierra así el triple encuadre en el que Menchén sitúa esta historia. Reinhardt había abierto su clínica en 1939 y en el año 41 le llega una paciente japonesa llamada YonekoTagasugi. Ella es una mujer perteneciente a la alta nobleza japonesa, su padre había esperado un hijo para continuar su estirpe y el nacimiento de Yoneko había supuesto una profunda decepción para él. Así pues Yoneko creció toda su vida deseando agradar a su padre pero siendo consciente de que no lo iba a lograr y recibiendo de él un rencor sordo e involuntario junto a una absoluta falta de amor. Comprensiblemente en cuanto pudo, Yoneko le pidió permiso al padre para irse a estudiar fuera del país y su padre, contra todo pronóstico, se lo dio, así que marcha a París. Allí sufre un desengaño amoroso, un idilio que acaba mal y que unido a la debilidad psicológica por su pasado le deja un profundo trauma. En este estado llega al doctor Reinhardt, con los siguientes síntomas:

Cuando llegó a la Clínica, su crisis melancólica presentaba caracteres muy graves. Una total apatía, una gran inhibición, combinada con un estado hiperestésico que le hacían reaccionar con crisis de tristeza, terminadas en silenciosos llantos prolongados durante horas y horas, ante los hechos más inocuos. El análisis de sus sueños y de sus creaciones artísticas –había encontrado un desahogo en la pintura, y realizaba cuadros a la manera de los pintores del XVII japonés, muy detallistas y sencillos- mostraron un marcado instinto de autodestrucción. Por otra parte, se entregaba a juegos solitarios, en los que, sin embargo, había un desdoblamiento de personalidad, tomando simultáneamente un papel masculino y

⁸³ Hija de Príamo y Hécuba, reyes de Troya. Según la tradición, pactó mantener relaciones carnales con Apolo a cambio del don de la profecía. Apolo se lo concede pero ella le niega su favor, por lo que el dios la escupe en la boca y la maldice a que nadie crea sus profecías, considerándola una loca.

femenino para lo que se servía de una complicada mitología en la que las flores desempeñaban un papel principal, terminando siempre con la destrucción del yo femenino⁸⁴.

Sirva la descripción de Yoneko, además de para conocer su psicología y su enfermedad, para ver el talento de Martínez Menchén en la creación y descripción de personajes con características individualizadas. En la clínica piensan que es un trastorno absolutamente curable y que hay que encontrar una motivación, una persona a la que Yoneko se pueda entregar y que acabe con su estado melancólico.

La situación continúa poco más o menos con Yoneko en ese estado hasta que un día entra el doctor Reinhardt a su habitación y se la encuentra como una posesa, dando voces, golpeándose... les resulta casi imposible reducirla y lograr que deje de hacerse daño. El doctor en ese momento se queda muy extrañado, sensación que al día siguiente se convierte en auténtico temor al darse cuenta de que ha finalizado la Segunda Guerra Mundial con el lanzamiento de dos bombas atómicas, una de ellas sobre Hiroshima. En esta ciudad estaba toda la familia de Yoneko, que había muerto justo la tarde anterior, en el momento del ataque furibundo de la joven paciente japonesa. Esto lleva al doctor a pensar que podía haber una especie de conexión sobrenatural entre Yoneko y su familia.

Con esto acaba la historia y vuelve el doctor Casado, que cuenta una historia similar. Justo el momento en el que parecía que Rusia iba a bombardear Torrejón de Ardoz y por ende Madrid, el temor en toda la población se hace evidente, menos en una enferma esquizofrénica. La conclusión de Pulido, primer narrador, no se hace esperar e inquires acerca de quién es el loco, cuál es su esencia, y qué es lo que le impone la sociedad. Y termina con Casandra, la joven doncella de la mitología griega, que se convierte en el símbolo de toda locura.

Señalar finalmente respecto a este relato, que es el menos narrativo de todos los que componen *Las tapias* y que se acerca mucho más a una especie de ensayo acerca de la parapsicología por lo que los elementos literarios se reducen mucho, amén del triple encuadre en el que encaja la historia que al final se construye como un rompecabezas.

-El demonio

Este relato se puede considerar especial o diferente dentro del conjunto que forma *Las tapias*, sobre todo porque en él la locura no es el elemento más determinante ni el protagonista. También cuenta con una fuerte crítica social y una doble interpretación que se hace bastante evidente. Eso

⁸⁴ Op. Cit. (p. 114)

sí, retoma la figura del niño que ha de enfrentarse a sus miedos como lo hacía el protagonista del primero de los relatos.

El narrador será un narrador en tercera persona desde la perspectiva del niño pequeño, en todo momento transmitirá las vivencias y sensaciones del joven protagonista. Este niño huérfano vive con su tío, que es jardinero en una gran finca propiedad de un hombre de inmenso poder. Su madre murió cuando aún era muy joven y su padre, según veremos en la narración, tendrá un final trágico.

Al principio describe el trabajo que el niño realiza con su tío, en el que disfruta enormemente, a continuación hay un cambio de escenario y surge una ciudad industrial de Alemania en el pasado. La descripción de la fría y triste ciudad y cómo esto afecta al estado de ánimo del niño es magnífica, demostrando una vez más la capacidad del autor linarense de unir magistralmente el paisaje y las sensaciones que este produce en los personajes, entonces describe a la madre que está a punto de morir.

A veces se levantaba la niebla. Entonces, en un pequeño retazo de césped se refugiaba todo el sol de la tarde. Los árboles de ramas desnudas parecían envueltos en un velo frío. Las barcas taladraban la niebla con el grito ronco de sus sirenas. Aquello le llenaba de tristeza. Una tristeza que le venía de lejos, que ya había vivido: la niebla, la lluvia, los días oscuros y tristes de la ciudad; él, pegado a los cristales de la ventana, y la lumbre apagada, y padre fumando su pipa en la habitación contigua donde –los ojos brillantes como dos oscuras bolas de fuego en la cara pálida- madre se estaba muriendo⁸⁵.

Además se trata de un niño con mucha imaginación, se cree que es un luchador, un espartaquista⁸⁶, lo opuesto al gobierno, que es el bando donde luchó su padre. Y poco después aparecerá la primera referencia al demonio, que no hay que olvidar que es el que da título al relato y el que tendrá un papel en la sombra importantísimo, pues todo lo que ocurre en el relato está subordinado a él.

De nuevo se sucederán los flashback y los saltos temporales, el primero de ellos como ya hemos visto, narra la muerte de la madre, de la que ya casi ni se acuerda. Por este motivo y por lo peligrosa que es la ciudad, el padre decidió enviarlo al campo con su tío. En las visitas que el padre hace al hijo, aprovechará para preguntar al tío por el demonio, que resulta que es el amo que posee tantas cosas y para el que trabaja el tío. Estas conversaciones dejan en el niño un poso de temor hacia el demonio, que el propio padre se encarga de agudizar:

⁸⁵ Martínez Menchén. *Las tapias*, Editorial Seix Barral, (Nueva Narrativa Hispánica), Barcelona, 1968, (p. 126)

⁸⁶ Los espartaquistas fueron los protagonistas del denominado «Levantamiento Espartaquista», una huelga general y unos enfrentamientos revolucionarios que tuvieron lugar en Berlín del 5 al 12 de enero de 1919.

«Bueno parece que es un hombre, pero no es un hombre. Al menos no es un hombre como el tío, o como yo o como todos los hombres que tú has visto.» Ahora su padre le hablaba en un tono muy serio mientras le mecía lentamente en sus rodillas. Era lo mismo que cuando le enseñaba las ciudades que había en Alemania, o los otros países que había en el mundo. «¿Por qué no es como los demás hombres?» «Porque es el Demonio. Si quiere, puede matar a quien le parezca; si mañana el tío Hans le estropea alguno de los rosales, pues nada, sin esperar a más, le mata.» «Y a él no le pasa nada? ¿No le mata la policía?» «No; él es el dueño de la policía; si da una sola voz, toda la policía se arrodilla a sus pies.» El tío volvió a interrumpir: «Vamos, no cuentes esas cosas al niño. No le hagas caso, Fritz. No es verdad lo que dice tu padre. Él es un hombre corriente. Lo único que pasa es que es muy rico...» Recordaba que su padre permaneció un buen rato en silencio, mientras seguía acariciándole distraídamente. Al fin habló de nuevo: «Muy rico... demasiado rico, Fritz; demasiado rico. Es malo ser tan rico. Pero no es eso sólo. Hay más cosas. Te estaba diciendo que tío Hans sirve al Demonio. No es un hombre rico como él dice, es el Demonio. Fíjate: en la guerra se dedicó a beberse la sangre de los niños. Todos los niños de Alemania tuvieron que dar un poco de sangre para que él bebiese y engordase.⁸⁷»

Esta es la figura terrible que presenta el padre y que copará las peores pesadillas del niño, aunque este es consciente de que en algún momento tendrá que enfrentarse con este miedo, pero la figura del padre es mucho más importante, él se erige en un personaje que se opone al Demonio y que lucha contra él, porque todos los demás le tienen miedo. Esta lucha, como se irá viendo, se hace a partir del trabajo en las fábricas, de la movilización de los obreros y de la oposición campo-ciudad, clase obrera-clase poderosa.

Esta situación sostenida se rompe con la muerte del padre. Fritz debe abandonar la tranquilidad del jardín y dirigirse con su tío a la ciudad a visitar a su padre que se encuentra en un hospital medio moribundo a causa de una paliza, tres días después muere. Se produce un nuevo salto al presente, al niño jugando por el jardín, él, a pesar de su tierna edad, se da cuenta de la oposición vital que suponen el padre y el tío, el padre era la inseguridad, la lucha, el inconformismo, los sueños... mientras que su tío representa el orden, el conformismo, la tranquilidad. El niño se debate mentalmente entre elegir una opción u otra, por lo que el desenlace significará que el niño ha tomado una decisión. De pronto, en su paseo por el jardín llega a un estanque junto al que se encuentra a un anciano en silla de ruedas y una mujer alta y rubia empujándole.

La mujer se enfada y le pregunta al niño que qué hace allí. El anciano también se enfada pero le cuesta hablar y simplemente balbucea dando una extrema sensación de debilidad, evidentemente se trata del Demonio. Aparece el tío, se disculpa rápidamente porque Fritz esté allí, pero al niño le ha hecho mucha gracia el viejo inválido y ha perdido todo el miedo que le

⁸⁷ Op. Cit. (p. 129, 130)

tenía al Demonio, así pues, esto supondrá un cambio en su opción vital; Fritz ya no tiene temor y decide abandonar la casa de sus tíos e imitar a su padre yéndose a la ciudad para luchar contra ese hombre opresor que tiene sometida a la gran mayoría del país.

Hay que destacar varios elementos importantes en esta narración, el primero, la construcción temporal. El relato se desarrolla en tan solo un par de horas de paseo de Fritz por el jardín de la gran casa. El narrador en tercera persona nos introduce en su mente y en sus pensamientos, por lo que hay continuos saltos al pasado que nos explican la situación que viven los personajes, por qué Fritz vive con sus tíos y qué supone para él enfrentarse a ese demonio. Estas proyecciones temporales y saltos en el tiempo son muy importantes en *Las tapias*, y suele ser el modelo temporal más constante en Menchén, algo que ya había anunciado en los relatos de *Cinco variaciones*. Por otra parte, *El demonio* es un relato que, como señalaba anteriormente, se aleja temáticamente del conjunto de narraciones en el que está inserto. La locura no es el elemento más determinante, aunque sí que ofrece algún personaje desquiciado o angustiado por el temor. La carga social crítica del relato, aunque velada, es algo evidente pues ataca a todo régimen totalitario dirigido por un hombre anciano y gastado. También la decisión final de Fritz se antoja como un modelo vital que defendería el propio autor, esto es, no someterse al poder por miedo, sino luchar y crecer en libertad.

-Dédalo

Este relato junto con *Opresión*, es el más complejo de toda la obra. Algunos críticos como Morales Lomas y Espejo-Saavedra señalan muy acertadamente la gran influencia de Kafka en este cuento. Al igual que el autor checo, realiza una narración en la que un hombre gris se tiene que enfrentar a los problemas burocráticos que se ofrecen como una suerte de barrera insalvable ante la que siempre choca. En concreto señalan que «sin negar el desvarío del protagonista, en la narración late una crítica social basada en el rechazo de lo metódico y de lo establecido, que denuncia la norma y toda la burocracia que lleva aparejada –como en *El castillo* y en *El proceso* de Kafka⁸⁸».

Así pues, este será uno de los puntos dominantes del relato pero *Dédalo* tiene otros elementos que le hacen ser una narración técnicamente muy compleja. Menchén la construye con un narrador protagonista en primera persona que se expresa con un monólogo interior. Una vez más en un fluir de conciencia del que salen libremente todos y cada uno de los pensamientos que se le ocurren pero de forma desestructurada, esta técnica ya la había utilizado el escritor en algunos

⁸⁸ Morales Lomas Y Espejo-Saavedra. *Fantasía y compromiso literario. La narrativa de Antonio Martínez Menchén*, Instituto de Estudios Gienenses, Jaén, 2008, (p. 91)

momentos de *Cinco variaciones*, y la domina a la perfección. De esta manera fusiona elementos kafkianos y otros propios de Joyce para lograr una historia original que da respuesta a problemas propios del contexto vital de su autor.

La narración comienza con el protagonista en el metro, este elemento es recurrente en los relatos de Menchén ambientados en Madrid y se convierte en un símbolo claro de la gran ciudad y la alienación que en ella sufren algunos personajes. La conciencia del protagonista empieza a fluir de forma dispersa, enajenada y con rupturas, no sabe bien a dónde se dirige ni qué dirección lleva su metro. Asimismo su lenguaje está plagado de vulgaridades y de elementos soeces propios del habla coloquial, sobre todo cuando critica a los funcionarios y distintos elementos del sistema, pero la mejor forma de ver esto es con el comienzo del relato:

Dirección Sol. Que a veces pienso Sol, pero luego encuentro Atocha. Digo: ¡Ah, dirección Vallecas! Salgo. Otra vez el túnel. Todos corriendo por debajo, como los topos. Y otra vez el gusanico colorado con los ojazos redondos y brillantes. Ya dentro, pienso: Dirección Sol. Y entonces leo Menéndez y Pelayo. Vuelta a empezar. Hasta que al fin leo Tirso de Molina, y ya no hay que preocuparse porque él te lleva sólo. Aunque por cosa tan tonta a veces me encuentro de estación en estación en la misma Nueva Numancia. Y es lo que yo digo: que para un trayecto tan corto me vendría mejor no coger el metro. Apenas leo Tirso de Molina, pienso: Dirección Sol...

Y poco después continúa el protagonista:

Pues señor, si esta mañana ha tenido la desfachatez de meterse en el mismísimo Registro, husmeándome la cartera. Y el comemierdas del chupatintas venga a sonreír, con esa sonrisa de suficiencia, esa sonrisa de sabérselo todo; que no sé que sabrá semejante tipo. [...] Y si cualquiera toma esto, en vez de que pase al gobierno, a nuestra propia patria... Si alguno toma esto, y nosotros nos quedamos sin ello, por su incompetencia, por su falta total de celo, por estar ahí rascándose la barriga en vez de estarse en lo que se tiene que estar; si cualquiera se hace de esto... ¡pues qué bien; nos hemos lucido⁸⁹!

Este será el tono general de la narración, pero ¿quién es ese protagonista insignificante que parece tener en contra a todo el sistema? Se trata de un pobre hombre que nunca ha tenido éxito en la vida. Su padre tiene un taller en el que arregla somieres y durante una época le tuvo trabajando allí, pero el protagonista se cansó de esa vida y se enfrenta a su padre para marcharse de allí y vivir por su cuenta, porque se iba a «comer el mundo». Entonces le contratan en la compañía SERSA de venta de máquinas registradoras a domicilio, este es un trabajo completamente alienante, en el que tiene que recorrer todo Madrid para no vender nada porque vende por barrios pobres y gana por número de ventas, por eso mismo tendrá que ir con los zapatos desgastados y además tiene un jefe y una estructura empresarial que mantiene a sus

⁸⁹Martínez Menchén, Antonio. *Las tapias*, Seix Barral (Nueva Narrativa Hispánica), Barcelona, 1968, (p. 143-144)

empleados como insectos explotados. Su forma de contar sus vivencias como trabajador de SERSA es digna de leer:

Como el otro que si nos teníamos que aprender o dejar de aprender aquella chorrada del pentálogo. – Mientras ustedes no se aprendan el pentálogo no serán buenos vendedores. Esto les puede parecer una tontería, pero no es así, y si preguntasen uno por uno a todos los vendedores de la casa, a todos los que han sido Hombres Grandes del Mes, les dirían lo mismo. Y si no, miren ustedes. Señor Jiménez, dice llamando a uno que en aquel momento pasaba por allí-. ¿Ustedes no conocen al señor Jiménez? Pues el señor Jiménez es uno de los más fantásticos vendedores de SERSA. [...] Y después de todo aquel peloteo, el memo de Moral nos dice que bueno, que si el señor Jiménez era tan formidable era porque en todo momento tenía presente y en todo momento obraba y pensaba conforme al pentálogo del perfecto vendedor de SERSA. –Como usted, Moral, como usted-. Sí, Jiménez, como yo. Siempre pendiente del pentálogo. ¿Qué le parece si se lo recitásemos a estos señores para que se lo aprendan bien aprendido y así puedan ser también perfectos vendedores? [...] Vamos a ver, todos a coro... Y los diez desgraciados, hombres como castillos, repitiendo la bendita cantinela... ¡Vaya numerito! En fin, que cuando acabamos va Joaquín y me dice: En mi vida he tenido que tropezar con muchos soplapollas, pero como estos dos... ¡vamos, que rompieron el molde⁹⁰!

Así es el frustrante trabajo en el que se ve envuelto el protagonista que unido a la gran pobreza que padece le hacen buscar una salida fácil, esta será crear un invento que suponga un gran éxito y le permita escapar de su falta de expectativas. El protagonista tiene su invento pensado, es una máquina del movimiento continuo y lo que tiene que hacer es registrarlo. Esta es la parte más kafkiana del relato, porque el narrador se enfrenta a la administración y a distintos elementos burocráticos que le impiden registrar su invento, primero porque no sabe a dónde tiene que ir, después porque le van pidiendo una serie de requisitos que tampoco puede cumplir porque son requisitos que se muestran como un sinsentido. Va y viene como el protagonista de *El proceso* por las distintas oficinas sin saber bien a dónde ir ni qué hacer.

Lo que le da mayor complejidad a la narración es que hay continuos saltos en el texto que responden a los saltos que cualquier mente humana daría según transcurre el tiempo. Hay distintos estímulos que hacen que el protagonista piense en los problemas con su padre, luego suena la parada del metro y vuelve al monólogo sobre las estaciones, para pasar de nuevo a pensar en el invento o en SERSA. Así pues, la forma que tiene Menchén de reflejar la conciencia en este relato es magistral. Los saltos temporales tienen mucho que ver con la tónica de toda la obra y reducen mucho el papel del narrador como elemento que contextualiza y ordena el relato para hacerlo accesible al lector. Menchén no trabaja así, elimina esa serie de pistas o marcas

⁹⁰Op. Cit.(p. 153-154)

contextualizadoras para que sea el lector, en connivencia con el protagonista de la historia, el que va construyendo la cronología y el orden lógico de los sucesos.

Pero el protagonista además es un ser paranoico que vive con el temor de que alguien le robe su invento. Ese es otro de los problemas que se encuentra al ir a registrarlo y que también tiene ecos kafkianos, su lucha con los funcionarios es infructuosa y no llega a sacar nada en claro.

Vamos, si es que está más claro que el agua. Están todos en combinación para robarme. Porque si no, a qué entrar tantos tíos cuando yo entro, venga a mirarme como si fuese un bicho raro, y a qué tanta dificultad y tantísima pega como la que me están poniendo... ¡Me cago en diez! Llevo ya dos meses y aún no he podido registrarla. Cuando no son los sellos es la instancia y cuando no es que si tinta negra en vez de tinta azul. ¡Mira que qué más dará la tinta! Y es que no se aclara ni Dios. Como le decía el otro día. ¿Es que esto es tan difícil? Yo le traigo a usted un invento, entonces usted no tiene nada más que registrarlo, sin estar dándole tanta vuelta con que si falta papel o si este papel es así, o asao. Y va el tío y me dice que no, que eso es más complicado y que lo que mejor puedo hacer es ir a un agente de esos a que me lo haga. Bueno, no sé cómo no me morí de risa. Oiga usted –le digo- me parece que no se ha dado cuenta de lo que me dice. Y se me queda mirando fijo, como molesto, como si le hubiese ofendido y estuviese enfadado, el señor. Y va y me dice: ¿Qué dice usted? ¿Por qué no he de darme cuenta; por que lo diga usted? – Chillándome el tío, como si me fuese a comer, el muy desgraciao. [...] Entonces, yo, sin poder aguantar más, le grito: Tiene de particular, señor mío, que yo no puedo ir a un agente. Yo no puedo ir, comprende, porque es que si se me ocurre ir ¡ya está! –Ya está, qué me dice. ¡Ya está que me ha robado el invento⁹¹!

El problema es que la mente del protagonista cada vez recae más en la locura y es más desestructurada, por lo que desentrañar el relato se convierte en un reto para el lector. Esta enajenación es fruto, además de una mente perturbada de por sí, de una mente que sufre continuos rechazos por parte de la sociedad. Menchén logra en este texto algo que ya había hecho en *Cinco variaciones*, y es que según va avanzando la locura de un protagonista, ésta se vea reflejada en el texto con una serie de marcas textuales: frases más cortas, más desestructuradas, reiteración de los elementos discursivos, saltos lingüísticos y temporales... elementos propios de un ser paranoico que avanza a pasos agigantados en el proceso de su locura.

Al final el estado mental del narrador es deplorable. Su discurrir por una ciudad en la que no encuentra su sitio, que le tiene alienado, junto a sus enfrentamientos con el padre, el desengaño del invento, el peso de su trabajo en SERSA, colocan al hombre al borde del colapso y como decía el propio discurso se resiente del estado enajenado que pretende lograr Menchén con su

⁹¹Op. Cit.(p. 156-157)

protagonista. El último párrafo, que cierra la narración, muestra claramente la quiebra mental del protagonista, que no puede más debido a su estado paranoico.

¡La Plaza Mayor! ¡Ay Dios, ya estoy otra vez en la Plaza Mayor! Ya sí que nunca, nunca podré salir de ella. Porque mis piernas ya no son mis piernas, sino que son las piernas de ellos. Y entonces me llevan donde quieren para quitarme la carpeta y luego la máquina. Que porque me escapé cuando me seguía en el metro ahora ya se han metido por dentro y me están dando vueltas en la cabeza para llevarme donde quieren llevarme y allí robarme y quitármelo. Pero se van a joder bien jodidos, porque yo no me muevo. Yo me quedo aquí, sentado y bien sentado. Y por más que me diga toda la gente que qué hago sentado aquí, yo no me muevo. Porque en cuanto me mueva otra vez empiezo a dar vueltas y voy donde ellos quieren llevarme; por eso sigo aquí sentado y ya ni Dios me levanta⁹².

Así termina *Dédalo* una de las narraciones más complejas y novedosas de *Las tapias*. La riqueza de su composición, que refleja las múltiples lecturas de su autor, más la magistral forma de reflejar el perturbado estado de conciencia del protagonista, unido al tratamiento del tiempo con su continua desestructuración temporal y temática hacen de él, a mi juicio, uno de los relatos más logrados y de más calidad técnica de toda la obra.

-Las luces de la laguna

Con esta narración, Menchén recupera la tónica general de algunas de las otras narraciones de *Las Tapias*, en ella volverán a aparecer los doctores encargados de narrar la historia y de preparar el marco histórico adecuado para su desarrollo. El narrador esta vez es el doctor Casado, y el doctor Pulido aparecerá después, esta vez como personaje.

La historia comienza con el doctor Casado viajando en el vagón de un tren que recorre una zona agreste. Allí comenzará a recordar sus inicios como médico en un pueblo rural en el que a veces ocurrían fenómenos paranormales. En el mismo vagón va una joven con la que mantiene una extraña conversación que en un primer momento no entiende, pero que cobrará sentido unos meses después. Ella es de un lugar más lejano e inhóspito junto a una laguna. Seis meses más tarde el protagonista recibe la llamada del doctor Pulido, que decide contarle una historia sobre fantasía colectiva. Dicho caso afectaba a la joven que había ido en el tren y por eso el protagonista va ensamblando las piezas, porque además ocurrió en el lugar en el que él había comenzado a trabajar. A partir de ese momento, el narrador nos cuenta la historia de la fantasía colectiva pero no como algo determinado, sino utilizando la imaginación y su capacidad creativa. Así da respuesta a los problemas que plantea el doctor Pulido y el curioso caso que tienen entre manos.

⁹² Op. Cit.(p. 171)

Pienso en la noche. En el caserío dormido bajo la luz espectral de la noche despejada. En el rumor del campo, el rumor cargado de presagios. Y en las aguas de la laguna, las aguas sombrías en las que danzaban, inquietas, las luces fosforescentes.

Pienso en la anciana desvelada, despierta bajo la luna llena que se volcaba por el ventanuco. En la anciana sintiendo el frío de aquella luz helada, de aquella luz que no era la luz casi ignorada de puro conocida, aquella luz lechosa que llenaba el cuarto con sus sombras pálidas... [...]

Y pienso, y a la noche en el máximo de sus inquietos estremecimientos premonitorios, en la anciana, fiel detectadora de ellos, abandonando el lecho y, tras mirar a través de la ventana el campo transfigurado por la luna, lanzándose al campo en busca de lo desconocido⁹³.

Esta atmósfera es la que va a envolver toda la narración. Una narración en la que Menchén hace gala de un gran dominio de las técnicas para crear suspense y una atmósfera tétrica y de horror. Además destaca enormemente el ritmo y la cadencia del pasaje, con la reiteración del *pienso* al principio de cada párrafo. Pero esta palabra significa mucho más que el ritmo, significa el poder creador de la palabra y de la imaginación a través del tiempo. El narrador no conoce a ciencia cierta los hechos, dispone de una serie de indicios y evidencias y de un conocimiento del lugar que le hacen pensar, imaginar muy acertadamente, los acontecimientos que podían haber ocurrido en ese pueblo muchos años antes.

Así pues la historia que se imagina comienza de la forma vista: una joven ve cosas extrañas y oye ruidos raros, que coinciden con una mala época en el pueblo, con sequía y pérdida de cosechas. Al regresar el pueblo convence a todos de lo que ha visto y hace que todos sientan miedo y comiencen a ver visiones. Poco después se casa y tiene varios hijos; también transmitirá su locura o alucinaciones a su marido y a estos hijos, por lo que todo el que llega al pueblo o trata con la familia piensa que tienen una fantasía colectiva.

Existe una excepción, la joven del tren, que no cree en lo que dice su madre y es repudiada. De esta forma llegará a los doctores que estudiarán el caso, acogerán en el hospital a toda la familia y comprueban que las visiones cuando están todos juntos tienen más fuerza, pero cuando están solos, sin la influencia de la madre pierden nitidez y fuerza, mientras que la joven dice que no ve nada. De esta forma se darán cuenta los doctores de que la impulsora de todo y la que sufre la paranoia es la madre y que los demás han aceptado su palabra por distintos motivos.

El problema que sigue imaginando el narrador, es cómo pudo ser la vida de todas aquellas personas del pueblo que no aceptaron la palabra de la mujer y que cayeron en desgracia. Y

⁹³ Op. Cit.(p. 182)

termina con el narrador arrepintiéndose de no haber hecho nada para impedir esa locura, porque todos sus pensamientos parten de que ha visto en el periódico la noticia de una joven apaleada y quemada por un pueblo enloquecido.

Así se desarrolla el argumento de *Las luces de la laguna* otra historia en la que Menchén utiliza la literatura para bucear en los recovecos de la psicología humana. Porque la mente es enormemente compleja, en este caso se combinan distintas mentes que se ven abocadas por una mente superior a la locura desquiciada. De nuevo destaca como señalaba al principio, el marco en el que encuadra la narración, con dos doctores que además de contextualizar los acontecimientos, les dan verosimilitud y realismo y un fondo científico que lo aleja de la temática puramente supersticiosa.

-Un reflejo en las vidrieras

Se trata de la última narración de *Las tapias*. De nuevo Menchén introduce un relato que se aleja del mundo de locos y enajenados que dominan el conjunto de narraciones. Al igual que en la última de las narraciones de *Cinco variaciones*, en este relato nos introduce en un café, un lugar idóneo para la literatura, en este café se encuentra sentada una mujer, que nos va a contar su historia en primera persona.

La narradora tiene una cita con su amante, que a la vez es su jefe y un hombre casado. Sus perspectivas vitales son muy tristes, como todo lo que le rodea, por lo que dedica el tiempo de espera a repasar su vida, los distintos acontecimientos que le han llevado a estar en una situación que no desea. Así pues, a partir del monólogo interior buceará por su pasado. Se trata de una chica que nació y se crió en Burgos, allí, cuando ya es adolescente se echa un novio cadete, que en cuanto acaba el servicio la abandona, dejándola marcada para siempre en una ciudad pequeña. También recuerda los problemas con su padre... Su historia se completa con un traslado a Madrid, donde le cuesta abrirse camino hasta estar completamente arruinada, pero hay un jefe que la ayuda. Con saltos temporales va recordando la historia con su jefe. Como al principio él le daba trabajo extra para que pudiera ganar más y enviárselo a su madre, las reuniones que se fueron sucediendo en el café, cómo ella se iba sintiendo cada vez más a gusto, hasta que llega un momento en el que se hacen amantes.

Para continuar el análisis conviene señalar que durante todo el relato da la sensación de que hay una decisión inexorable tomada y que se acerca un final trágico, ella se siente enormemente triste y desolada. Aquí Menchén hace uso de una técnica ya mencionada en el análisis, la correspondencia entre el paisaje y el entorno con los sentimientos de sus personajes, algo muy

machadiano. Además es fundamental la memoria, porque más de la mitad del relato no tiene acción, solo a la joven sentada en el café rememorando el pasado introspectivamente. Una vez más, como en casi todos los relatos que componen *Las tapias* hay un juego temporal muy marcado, con saltos continuos entre el presente de la historia y el pasado. Saltos que van completando las lagunas argumentales que el lector tiene. Pero hay que señalar que en *Un reflejo en las vidrieras* los cambios contextuales sí que los va marcando el narrador, no como en *Dédalo* o en *Opresión*, donde el discurso es mucho más enajenado y rupturista. Aquí la joven mantiene su mente intacta, solo que es una persona triste y con muy pocas expectativas vitales, que además, vive lastrada por el miedo.

¡Oh, Dios! No sé por qué pienso ahora en estas cosas, no sé por qué siento esta tristeza. No quiero pensar en nada. Son más de las cinco y media y Luis no podrá venir hasta bien pasadas las seis. He hecho muy mal en llegar tan pronto, porque esta espera es insostenible. No hay nada más cansado que pasar la tarde en un café, sentada, viendo las mismas caras, las mismas parejas, los mismos hombres que te miran. Estas parejas otoñales son bien tristes. A veces pienso que Luis y yo también formamos una pareja así. Porque ya he cumplido los treinta y seis años, y él no debe andar demasiado lejos de los cincuenta, aunque dice que no llega a los cuarenta y cinco, pero en el fondo es un tonto que le gusta presumir. [...] Pero yo no puedo evitar el pensar en la gente y en todo lo que puede decir. Luego el miedo de que alguien que me conozca, alguien de la oficina, nos vea, aunque estoy segura que todos allí ya lo saben y que se imaginan aún más cosas de las que hay. Y también que algún día pudiera vernos su mujer⁹⁴.

Así son los momentos de espera de la mujer a Luis, su amante. Hasta que él aparece a las 6 y tiene un gran anuncio que hacerle, ha decidido comprar un piso para que lo puedan usar los dos. Aunque este anuncio debería haberla alegrado, el efecto que causa en ella es un cierto hastío incluso irritación. A ella no le hace ilusión ir a vivir con su amante, es una mujer insegura, hastiada de la vida, que no está satisfecha con la forma en la que se conducen las cosas. Además pesa en ella el temor a lo que pueda pensar la sociedad, hecho que dificulta todavía más las cosas.

A continuación, la conversación en el café de los dos amantes se encuentra en un punto muerto, ella apenas habla y comunica y él intenta transmitirle su ilusión pero sin lograrlo y llenándose de preocupaciones. La solución que propone él al final es salir del café y enseñarla el piso, pero esto les lleva a discutir sobre la forma de ir hasta allí, porque ella, en el fondo, siente una desazón ante la idea de ir a verlo. Entonces llegarán a un descampado desde el que se observa el bloque de edificios y la sensación que esto produce en la protagonista no puede ser más amarga.

⁹⁴ Op. Cit.(pág. 206)

Antes de verlo lo he sentido. Era como si algo me mandara, exigiéndome que mirase allí. Sentí que se me agudizaba la tristeza, que se me agudizaba de una forma insufrible. Alcé la cabeza y miré y no me sorprendió nada, porque lo que ahoraveía era lo que yo sabía que iba a ver, o mejor, sentía que iba a ver. Porque aquello no tenía nada de extraordinario, pero era en aquello en donde estaba mi tristeza y mi desesperanza.

En las vidrieras de un mirador, los últimos reflejos de la tarde se quebraban en un dorado fulgor de oro fundido. Fue tan fuerte la impresión de haber vivido aquello, o por mejor decir, de que ahora yo no vivía sino que vivía el antes, que todo se borró y todo surgió con una luz cegadora⁹⁵.

Quizás esta soledad, esta absoluta carencia de ilusión y de expectativas recuerdan más a los personajes de *Cinco variaciones* que a los de *Las tapias*, por lo que de alguna forma cierra el círculo iniciado en su primera obra. La desolación que siente el personaje es tremenda, no hay escapatoria posible, no hay vías de escape, todo lo que tenía era una ilusión con un hombre que no podía tenerla y que, cuando se hace material, se rompe definitivamente. Poco después llegará el final, más amargo todavía.

Y no oigo ya nada de lo que me dice, pues ahora sólo sé que he vuelto a vivir todo aquello y ya no puedo ir más con él y no le veré nunca más, nunca, nunca. Ellas rezando y yo mirando jugar a las niñas allá en la casa de Burgos; y todo esto me da una tristeza tan grande como nunca la he sentido y no sé lo que voy a hacer, no sé lo que va a ser de mí; ojalá me hubiera muerto ya; ojalá pudiera ahora morirme⁹⁶...

Una mujer incapaz de amar, cuya situación vital ha ido por una estrecha línea de la que ya no puede escapar, sin amigos, sin familia, con una relación que termina porque se hastía definitivamente.

No puede ser más diferente este relato con el primero de todos, *Las tapias*. Lo que sí se percibe es que, así como en origen los monstruos para el niño eran lo desconocido, lo que estaba detrás de las tapias del manicomio, ahora los monstruos están dentro, en el interior del individuo, anclados en su pasado y el individuo no puede escapar a estos monstruos que le devoran, en este caso a la mujer. Ella siente en su interior una tristeza, un amargor por su pasado que la ha dejado traumatizada y que interviene en su presente de forma que le impide tomar las decisiones adecuadas. Así se cierran los diez relatos que componen *Las tapias*.

Finalmente quiero centrarme en dos aspectos generales de la obra. En primer lugar, sintetizar los aciertos literarios del texto, la variedad de los narradores y la forma magistral que tiene de utilizarlos, el juego temporal con los saltos constantes al pasado y, sobre todo, la innovación y calidad que alcanzan algunas de sus narraciones como *Opresión* o *Dédalo*. Pero no hay que

⁹⁵ Op. Cit. (p. 223)

⁹⁶ Op. Cit. (p. 223)

olvidar que ante todo, existe una gran variedad en el conjunto de los relatos, tanto temática como estilística que comprometen la unidad de la obra, a la que ya no se puede considerar como novela, ni siquiera como un estadio intermedio.

Aquí entra la segunda reflexión que quería hacer, acerca de la cuestión genérica. Así como *Cinco variaciones*, creo que ha quedado demostrado, tenía una unidad y una estructura que invitaban a pensar en ella como una novela, o al menos, algo intermedio o un género nuevo, en el caso de *Las tapias* no es así. No obstante, hay elementos que le hacen tener puntos en común, lo que posibilita que aparezcan todos los relatos en la misma obra. El primero de ellos era el que mencionaba acerca del primer relato, que sirve de puerta de entrada al mundo de locos y enajenados. Luego el tema común de la locura o de personajes que se ven afectados por ella, aunque hay mucha disparidad de unos a otros y, para terminar, algunos personajes en común como el doctor Pulido y el doctor Casado. Además, el propio Menchén calificaba esta obra como una colección de relatos:

Posteriormente publiqué en la misma editorial un libro de relatos, *Las tapias*, y muchos críticos, alertados por el análisis que hizo Sobejano de las *Variaciones* y porque los relatos tenían cierta unidad temática, así como por aparecer un mismo personaje en un par de ellos, comenzaron a preguntarse sin o sería una novela. Pues no. Ciertamente cada *Variación* puede leerse como un relato, pero este relato aislado resulta insuficiente y la novela se destrozaría si faltase, cosa que por supuesto no ocurre con *Las tapias*⁹⁷.

Así se cierra el análisis de la segunda obra de Antonio Martínez Menchén, una obra que sigue en algunos planteamientos a la primera pero que ha perdido algo del carácter experimental. No obstante, por la variedad estilística, la novedad y maestría en el empleo de algunas de las técnicas y por la profundidad psicológica de los personajes; es una obra que también merece un gran reconocimiento.

⁹⁷ Martínez Menchén, Antonio. “Espejos de Soledad”, discurso pronunciado el 8 de marzo de 2011, en el marco de las I Jornadas «Linares, ciudad y cultura».

5- Conclusiones: Hacia una poética de Antonio Martínez Menchén

Conviene señalar, en primer lugar, que esta poética corresponde a la primera etapa literaria del escritor, que voy a delimitar a continuación con lo visto a lo largo del trabajo.

Como señalaba al principio, la elección de estas dos obras para la realización de la investigación no ha sido aleatoria. Responde a unas características comunes que se completan con su tercer título publicado, la obra de ensayos *Del desengaño literario*. Estas primeras obras, *Cinco variaciones*, *Las tapias* y el ensayo responden a una concepción de la literatura nueva y preocupada por la experimentación y la innovación formal.

El propio Menchén reconoce esta diferencia entre sus planteamientos literarios de esta primera etapa que delimito y los planteamientos que tendrá después, especialmente a partir de la publicación de su tercera obra narrativa, *Inquisidores*. De hecho, es muy llamativa la forma que tiene de expresarlo en una introducción biográfica que Martínez Menchén incluye en *Inquisidores*, donde dice:

La mayor diferencia está, a mi parecer, en que en este libro no se da esa pretensión de hacer una obra *novedosa*, una obra moderna que se daba en mi obra anterior y, principalmente, en *Cinco variaciones*. Cuando escribí esa novela era muy joven. Ahora, ya mucho más viejo, he perdido las antiguas arrogancias y he descubierto, en cambio, la modesta alegría del narrar por narrar. No pretendo hacer ninguna obra maestra, ninguna obra revolucionaria; no pretendo estar «a la última». He tenido tiempo de ver cuánto de falacia hay en esta sed de novedad del arte contemporáneo, consecuencia en gran parte de una sociedad de consumo cimentada sobre el principio de los productos obsoletos. En cambio, repito, he descubierto la modesta satisfacción que produce el contar una historia que, simplemente, pueda divertir, inquietar o conmover⁹⁸...

No hay que olvidar que desde que comienza a redactar *Cinco variaciones*, hasta que publica *Inquisidores*, han pasado más de 20 años. En esta tercera obra, ya es un hombre maduro de más de cuarenta años, que además ha tenido familia, como él mismo señala en esta introducción, y lleva más de 10 años trabajando como funcionario. No obstante, su concepción de la literatura ya había empezado a cambiar unos años antes, y ya lo deja entrever en algunos de los artículos de la obra ensayística que mencionaba.

Así pues, su primera etapa literaria se divide en esos diez años, desde 1960 hasta 1970. Solamente son dos obras de creación y un libro de ensayos, pero son muy significativos en la trayectoria literaria del escritor y de la narrativa española de la época. No obstante, conviene señalar que el cambio que se produce entre *Las tapias* e *Inquisidores* no es tan rupturista como la

⁹⁸ Martínez Menchén, Antonio. *Inquisidores*, editorial Zero, Madrid, 1977, (p. 13)

afirmación anterior del autor invita a pensar. Sobre todo porque también es una colección de relatos, eso si con mucha menor unidad temática y estilística y una mayor diversidad del tipo de relatos.

Considero importante delimitar esta época literaria, aunque empezase a escribir antes, porque en ella se da una furiosa convivencia entre la literatura realista o social, que dominará el panorama literario, aproximadamente y de forma orientativa, desde 1955 hasta 1965, con la literatura de corte experimental, cuya fecha de inicio siempre se sitúa en 1962 debido a la publicación *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Como mostraba en el contexto histórico y literario, realizado en el principio del trabajo, las obras de carácter experimental fueron apareciendo poco a poco. De hecho, el año 1966 se puede considerar como el de mayor ruptura o consolidación de este tipo de literatura, pues se publican tres obras importantes de tres autores fundamentales de la novela del momento. Las ya citadas *Cinco horas con Mario*, *Últimas tardes con Teresa* y *Señas de identidad*; escritas por Miguel Delibes, Juan Marsé y Juan Goytisolo respectivamente. Resaltar de nuevo la similitud entre *Cinco horas con Mario* y *Cinco variaciones*, que no solo coinciden en el título sino en la técnica utilizada, el monólogo interior. Con estos tres títulos se comprueba que muchas de las técnicas y de los temas innovadores ya habían sido interiorizadas por los principales narradores.

Este contexto nos obliga a reconocer la importancia y el valor que posee la figura de Menchén. Puesto que él comenzó a redactar una obra de carácter innovador más de diez años antes, y la había acabado ya en 1960 dos años antes de la publicación de *Tiempo de silencio*.

Pienso que si no ha sido considerado un renovador de la novela ha sido porque *Cinco variaciones* no fue definida por toda la crítica como una novela, pero es que fue innovador hasta en la estructura coral que la sostiene y que no ha sido estudiada por gran parte de la crítica. Desde luego se le puede considerar uno de los principales renovadores de la prosa narrativa y del relato, como se ha visto en el análisis de sus dos primeras obras, especialmente de *Cinco variaciones*, ya que él incorpora una serie de técnicas de la literatura anglófona, especialmente de Joyce y Faulkner, que nadie había incorporado antes a la literatura española. Además, cambia radicalmente la presentación de los temas debido a estas influencias y a su particular forma de ver la realidad, Menchén utilizará, como ya se ha visto, la subjetividad y la intimidad a la hora de presentar los hechos del relato y a la hora del tratamiento de los distintos temas, algo que hoy podría calificarse de poético, incluso femenino.

Por eso mismo, a continuación quiero tratar de esbozar una poética de la literatura de Antonio Martínez Menchén, en la que se recojan las principales técnicas y aportaciones que hace él a la narrativa española de segunda mitad del siglo XX. Asimismo, pretendo hacer una síntesis de los análisis de las dos primeras obras para esbozar su poética. Evidentemente, esta responderá a su primera etapa literaria, una etapa singular por su intención de ser un autor innovador y revolucionario. En cualquier caso, la línea de investigación queda abierta para complementarla con sus obras posteriores. Tampoco hay que olvidar la parte de la literatura dedicada a niños que él no quiere llamar literatura infantil puesto que también son obras para adultos⁹⁹. Por tanto, siendo consciente de que esta poética se adscribe a su etapa más experimental y, reseñando de nuevo la idea de que la investigación queda abierta, procedo a sintetizar las principales aportaciones y características del narrador de Linares.

En primer lugar quiero citar las influencias que marcan su literatura. Él bucea en la novela de fuera de España y en los autores que provocaron la ruptura en la novela a principios del siglo XX. En concreto le fascinaron James Joyce, Franz Kafka y William Faulkner¹⁰⁰. Hay muchas huellas de estos autores en su narrativa y algunas las reconoce el propio Menchén, respecto a Faulkner existe además una anécdota curiosa que él mismo cuenta: «Un amigo me prestó *Santuario* cuando estaba en tercero de facultad. Recuerdo que tenía el examen final de Derecho Administrativo, y en lugar de dedicarme a prepararlo (milagrosamente lo aprobaría) me sumergí en la lectura de la novela, que devoré de un tirón. Me entusiasmó.¹⁰¹»

El caso de Joyce también es evidente, él menciona lo que le marcó la obra *Gentes de Dublín* o *Dublineses*, del que tomó, a su manera, la técnica del monólogo interior. *Dublineses* le influye estructuralmente más que el propio *Ulises* del mismo escritor.

En cuanto a Franz Kafka, basta una breve lectura de alguno de los mejores relatos de nuestro escritor, como *Dédalo*, para percibir su influencia, pues Menchén es capaz de crear un personaje, que al igual que los protagonistas de *El proceso* o *El Castillo*, se siente absorbido y superado por

⁹⁹ El propio Menchén reconoce esta idea en varias ocasiones, por ejemplo en la entrevista que le hacen Francisco Morales Lomas y Luis A. Espejo-Saavedra, en la que dice: «Y así es como me convertí en un autor de literatura juvenil, que al mismo tiempo me proporcionaba unos ingresos que no me proporcionaba la adulta. Ya he dicho muchas veces que para mí esta distinción no tiene sentido y creo que todos los libros publicados en *Alianza infantil y juvenil* sirven perfectamente para el lector adulto.» Morales Lomas, Francisco; Espejo-Saavedra Santa Engracia, Luis A. *Fantasía y compromiso literario: la narrativa de Antonio Martínez Menchén*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008, (p.47, 48)

¹⁰⁰ Existe un libro que analiza en profundidad la presencia de Faulkner en Martínez Menchén y en otros escritores españoles del momento. *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de posguerra*. Maria-Elena Bravo, Barcelona: Península, 1985

¹⁰¹ Morales Lomas, Francisco; Espejo-Saavedra Santa Engracia, Luis A. *Fantasía y compromiso literario: la narrativa de Antonio Martínez Menchén*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008, (p.29)

la burocracia. Se enfrenta a ella en una espiral de sinsentidos y frustraciones que dejan al individuo completamente aniquilado y lleno de paranoias. También se nota una clara influencia en la forma de presentar a los personajes, seres pequeños, insignificantes, introspectivos y dubitativos que se enfrentan a un entorno que los supera, es significativo el hecho de que comience *Cinco variaciones* con una cita de *El proceso*.

Después de este repaso de las influencias literarias del narrador linarense, quiero centrarme en aspectos más técnicos y literarios. El primero de ellos en el que me voy a detener es en el narrador. Con Menchén, la figura del narrador se agranda enormemente respecto a la literatura previa. Sus funciones adquieren nuevas dimensiones que se alejan mucho de la labor descriptiva y narrativa, en su acepción más pobre, que podía tener, por ejemplo, el narrador de una de las mejores obras de los años 50, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio.

También hay que destacar que los narradores de Menchén suelen tener dentro del relato y en numerosas ocasiones funciones estructurales y estilísticas. En cuanto a las estructurales, un ejemplo muy claro es el último cuento de *Cinco variaciones*, *Invierno*, en el que existe un juego de dos tipos diferentes de narradores que se alternan sucesivamente y que sirven primero para estructurar y enmarcar el relato y después para desarrollarlo plenamente. Es decir, que el primer narrador, en tercera persona describe el lugar y la situación para dar después la voz a un yo que es el protagonista. Al final, de nuevo el narrador impersonal recupera su voz y describe la última escena del cuento. Otro relato en el que se ve esta función de forma muy clara es en *Cassandra*, de *Las tapias*. Como explicaba a raíz de su análisis, en este relato se da un complejo juego de narradores, en los que cada uno cuenta una historia que se enmarca en una historia superior. Este juego literario sirve para dar toques de verosimilitud y riqueza estructural a la narración.

Otra característica muy importante de los narradores de Menchén es que son tremendamente subjetivos. Él utiliza sobre todo, en estas dos obras, narradores en primera persona del singular y en tercera. Los de primera persona, obviamente, buscan la subjetividad y el intimismo, desde la expresión de las sensaciones y los sentimientos, pero lo destacable es que con los narradores en tercera persona, realiza el mismo procedimiento. En general, el narrador en tercera enfoca solo a un personaje, es decir, todo lo que este percibe y mucho de lo que se describe, se hace bajo el foco y la mirada de ese personaje en concreto. Además hay una gran unión entre lo que percibe y los sentimientos y sensaciones que esto le genera. Esto implica la segunda de las características que mencionaba anteriormente, que los narradores de estos relatos influyen de forma clara en el estilo.

La presencia de los narradores en el estilo es evidente si se analiza en conjunto *Cinco variaciones*. En dicha obra hay, en principio, cinco narradores distintos, en primera o tercera persona; que ponen el foco en unos personajes determinados. En el primero y en gran parte del último, el narrador es en primera persona. Y no se trata de un narrador *ad usum*, que cuenta su propia historia, sino que se trata de un narrador que deja fluir libremente sus pensamientos y sensaciones. Con lo cual, gran parte de la función narrativa se pierde. Esto es un elemento estilístico determinante en la composición de dichas variaciones. Pues no existe la acción «narrada» como había sido tradicional, sino que es acción «pensada», incluso la «no acción». De ahí que posteriormente Menchén descubra, como señala en la introducción a *Inquisidores*, el placer de contar una historia en sí misma.

Pero este cambio en las funciones del narrador, hace que cada uno tenga unas características muy individualizadas, porque utiliza un narrador que en numerosos casos piensa y recuerda aspectos de su vida en vez de narrar o contar una historia. Esto implica que aun siendo narradores de la misma obra, los de *Cinco variaciones* diferirán mucho entre sí, en la manera de estructurar su pensamiento y, sobre todo, en la manera de plasmarlo en el texto. Por ejemplo, el joven de *Domingo*, tiene un pensamiento desestructurado, irónico, breve y conciso, así serán las frases que poco a poco va hilvanando. En cambio, el narrador de *La bordadora* o de *Las cosas*, es en tercera persona, por lo que refleja los pensamientos de los personajes de una forma mucho más evocadora y nostálgica, eso se debe también al tipo de personajes que presenta. También merece la pena destacar el caso del borracho de *Bacanal*, cuyo discurso va perdiendo coherencia a medida que avanzan los efectos del alcohol.

En resumen, el narrador se convierte en un elemento fundamental de la obra de Menchén. Amplía sus funciones respecto a la literatura anterior y determina de forma fundamental la óptica desde la que el lector recibe el relato. Tiene un gran valor estructural e influye de forma notoria en el estilo.

A continuación quiero analizar otro de los elementos más importantes de la narrativa del escritor, la construcción del espacio y, sobre todo, del tiempo. Respecto al espacio, hay una característica importante que Menchén utilizará también en su obra posterior, él ubica sus historias en función del momento vital de sus personajes. Esto se debe, como señalaba al principio del trabajo, a que él se consideraba un escritor araña, es decir, que en él influían poderosamente sus experiencias y sensaciones vitales a la hora de construir una historia. Por eso expresa el mundo de la infancia desde la autobiografía y su experiencia de niño en Segovia. Esto se ve en el relato denominado *Las tapias* o en los tres primeros relatos de su siguiente obra,

Inquisidores. Asimismo la trilogía de literatura dedicada a los niños *Fosco*, *Una historia sin nombre* y *El despertar de Tina*, la ambienta en Segovia. Tienen especial importancia a este respecto, sus estudios en el Colegio de los Misioneros de Segovia (Claret), pues varios de estos protagonistas estudian en él, o la influencia del cementerio de dicha ciudad, muy próximo al colegio donde estudió; también plasmará en su obra literaria las experiencias de ir a cazar con su padre al monte.

Para expresar y narrar el mundo adulto prefiere ambientar sus historias en Madrid, modelo de ciudad masificada y burguesa en la que sus personajes no encuentran su lugar y se sienten solos, sin capacidad de comunicar su experiencia vital. Utiliza también Linares o lugares similares ambientados en Andalucía que reflejan la influencia de su ciudad natal, este es el escenario que Menchén utiliza de forma general.

Respecto al tiempo, su análisis es más complicado. Aparecen tres aspectos temporales claves en sus narraciones, en primer lugar el tiempo de la narración, o momento en el que transcurre la acción. Esta ubicación temporal suele estar llena de rupturas, especialmente de proyecciones de los personajes a su pasado para ello utiliza, como se ha visto en el análisis previo, numerosas analepsis que bucean en el pasado de los personajes. La forma de enlazar esos saltos temporales, suave, sin estridencias, muy hilada, hacen que sus narraciones tengan coherencia y una gran calidad literaria. Puesto que en algunas de ellas, apenas pasan dos horas o tres de un personaje que se encuentra estático en una sala y que no se mueve de ahí. De hecho, en relatos de este tipo, como ocurría en *La bordadora*, la capacidad del autor para utilizar marcas temporales como el reloj de pared, que va dando paulatinamente las horas es magistral. También indica la sucesión temporal con pequeños matices como puede ser el cambio de luz en una habitación cerrada debido a la caída del sol de la tarde.

Existe además un tercer aspecto temporal, que habitualmente es decorativo pero que en Menchén es muy importante, pues tiene valor argumental, el tiempo atmosférico. Es fundamental que llueva, que sea un día gris, que haya sol, etc. Porque hay una correlación muy marcada entre el ambiente y el tiempo y las sensaciones y emociones que sienten los personajes. Esta técnica es propia, en mi opinión, de la literatura modernista de principios de siglo, por destacar algún nombre, se da en Machado.

Se puede ver esto en la protagonista del último relato de *Las tapias*, *Un reflejo en las vidrieras*, que en todo momento se ve afectada por el día gris que hace en Madrid, la oscuridad le produce una desazón que se refleja de forma absoluta en su estado de ánimo. Otro relato en el

que Menchén expresa esta circunstancia de forma magistral es en *Opresión*. En él, la protagonista cuando está encerrada en el interior de su casa o del pueblo, se siente angustiada, atada, con una falta completa de libertad. También, cuando camina por la nieve y las calles oscuras, ella siente que algo se le cae encima, que tiene una piedra en su interior. En cambio, en el exterior, con las estrellas, el campo... Se siente libre, feliz, sensual. Sus momentos de mayor felicidad tienen como escenario los prados donde juega con sus amigas en días soleados o donde se deja llevar por las escenas amorosas.

De nuevo se observa una gran riqueza en la organización espacio temporal que acompaña de forma magistral a la historia contada y que no es un mero elemento decorativo sino que tiene una importancia narrativa y estructural evidente.

En tercer lugar, en este sintético viaje por la poética de Antonio Martínez Menchén, quiero reflexionar sobre las cuestiones estilísticas e innovaciones técnicas que incorporó el escritor a su obra. La gran mayoría de ellas han ido apareciendo a medida que analizaba *Cinco variaciones* y *Las tapias*. Entre estos recursos destaca el ya mencionado y analizado monólogo interior, que se convierte en la principal forma de expresión en *Cinco variaciones*, con gran influencia del de James Joyce.

Pero sin duda, uno de los factores que más determina la prosa de Martínez Menchén es que es una prosa poética. Es decir, utiliza un estilo lleno de figuras literarias, de repeticiones, de aliteraciones, metáforas, etc. Además hay una búsqueda constante de crear sensaciones, de buscar adjetivación que estimule el oído, el olfato o la vista. En muchos momentos de los relatos, parece que el lenguaje predominante sea el poético mucho más que el narrativo. Esto también se debe a que el principal motor de la narración son los pensamientos y sensaciones de los personajes, no la acción.

De ahí que las descripciones sean muy recargadas, llenas de metáforas y comparaciones. Sirva de ejemplo, la descripción que se hace en *La bordadora* de un beso.

Y con aquel gesto lento y rítmico, natural, tan airosamente natural, tomaría el borde rizado de su melena, y con un lento tirón, amoroso y brusco, apartaría su rostro y miraría sus ojos con una profunda, infinita ternura; y luego, lente, muy lentamente, la besaría...

Y en aquel beso, cuajado modelo del besar de los hombres, él, que tenía una forma prestada, buscaría sus labios, sus encías y su fina y nerviosa lengua, con su lengua, sus encías y sus labios. Aquel beso compuesto tendría la dulzura de todos los besos que fueron y que esperó, la dulzura de sus más ocultos deseos, de sus más íntimos sueños. Sería como imprimir el presente en sus labios, indeleble, inmutable. Como una fruta

cortada, ya casi seca, que encuentra su cercenada mitad, y ya juntas, fundiesen y madurasen, renaciendo con los nuevos zumos en una intimidad pujante y jugosa. Como un sol estilado, pequeño y caliente é íntimo. Como un agua ardiente y continua. Como un claro baño de fresca luna sobre sus pechos desnudos. Como un fundirse, perderse, hundirse en el aire, sueltos sus miembros y ella firme y entera. Como un ardiente florecer entre sus labios. Como un ardiente florecer en su boca, que había sido suya, y que estaba lejos¹⁰²...

En esta extensa cita, en la que se recrea una de las numerosas ensoñaciones de la protagonista de *La bordadora*, vemos la capacidad poética de Menchén, con una compleja y tremendamente rica descripción. La adjetivación será uno de los componentes clave, característica que ya se veía en el análisis. Otros momentos líricos de sus dos primeras obras serán el inicio del relato *Las tapias* o el de *La bordadora*. Ambos citados a lo largo del trabajo. En ellos muestra como se realiza de forma magistral una ambientación espacial, sonora y olfativa sinestésica, buscando potenciar la capacidad sensitiva del lector.

Pero este estilo se caracteriza además por una gran variedad. Simplemente en *Domingo*, alternaba momentos de prosa desestructurada, que pretendía reflejar los pensamientos medio maniáticos y obsesivos de un joven estudiante; con momentos de una prosa de elaboración muy lírica, con múltiples metáforas e imágenes que, gráficamente, eran representados en cursiva. Además de un relato a otro se alternan también los estilos. Por ejemplo en *Las tapias*, del relato *El demonio*, a *Opresión* o a *Un reflejo en las vidrieras*, entre otros, se observan unas diferencias estilísticas enormes, que no responden solo a la diferencia del tema o del personaje, sino al lugar desde el que se construye y se piensa la narración. Cada uno tiene una forma propia de expresar su mensaje.

Por otra parte, conviene destacar de nuevo la innovación en cuanto a la subjetividad y el intimismo. En estas obras de Menchén hay muy pocos datos fríos y objetivos presentados por un narrador, en teoría, omnisciente. Menchén rompe de forma absoluta con la literatura del momento, su visión de la realidad y del individuo responde a un enfrentamiento entre el yo y lo de fuera. Es decir, una lucha individuo sociedad, en la que cada individuo tiene sus propias características y ensoñaciones que no encuentran acomodo en la realidad. Por eso mismo, la perspectiva que interesa es la de ese individuo que se ve absorbido y alienado en su enfrentamiento a las instancias sociales y de poder.

Dentro del estilo, no se puede soslayar la riqueza lingüística y expresiva que logra Menchén en sus dos primeras obras. No solo se trata de la adjetivación y la utilización de un léxico muy rico, sino de la creación de frases nuevas, rupturistas, en las que puede faltar el verbo o el

¹⁰² Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1963, (p. 79)

sustantivo, porque la mente muchas veces es fragmentaria y dispersa y así se plasma en el texto. Unido a ello está la plasticidad de su lenguaje, con gran cantidad de recursos literarios, también es muy original la presentación de diversas secuencias de los relatos sin puntuar. Especialmente si se tiene en cuenta, como ya se ha mencionado, que el autor tenía intención de que la primera variación fuese entera sin puntuar, únicamente lo impidió un capricho del editor. No obstante, en las siguientes narraciones de *Cinco variaciones*, sí que presenta amplios textos sin puntuar, en los que transmite en río de conciencia o fluir del pensamiento.

De entre los muchos aspectos que se pueden analizar a la hora de estudiar la poética de Antonio Martínez Menchén, quedan otros dos fundamentales. Uno es la cuestión del género, el asunto más controvertido, como explicaba anteriormente.

Menchén no destaca por haber escrito novela, la mayoría de su obra son relatos breves. Hay quien opina que esto se debe a una incapacidad literaria o para escribir novelas, pero esto no es así. Su preferencia por el relato se debe, especialmente, a que corresponde con más cercanía a la visión que él tiene sobre la realidad. Esta realidad no la percibe como un continuo espacio-tiempo, sino que la percibe de forma fragmentada. Con pequeños momentos de pequeños individuos, que todos sumados conforman la historia. Además, su valoración del cuento no puede ser más positiva:

Nos ha irritado siempre [...] leer en algunos escritores que el relato es una especie de entrenamiento, de *hacer mano* para escribir después lo importante, una novela. Con tales declaraciones yo no sé si esos escritores habrán escrito nunca alguna buena novela; de lo que estoy seguro es que nunca habrán escrito un relato que merezca ese nombre.

Relato y novela son dos cosas distintas, que obedecen a reglas y supuestos distintos, ninguna está subordinada a la otra y pueden tener el mismo mérito. Dos grandes novelistas como Maupassant y Chejov, son ante todo grandes no por sus novelas sino por sus maravillosos cuentos. El que Borges no haya escrito nunca una novela no impide que tenga un lugar destacado en la Historia de la Literatura¹⁰³.

En general, los críticos reconocen su talento como narrador y novelista y coinciden en afirmar que si no escribió novela, no fue por falta de talento para ello, sino porque no coinciden con la interpretación que él hace de la realidad. No obstante, surgió el debate de si *Cinco variaciones* era una novela o un ensayo, cuestión que quedó analizada en profundidad anteriormente.

No obstante, quiero cerrar el debate de la cuestión genérica señalando que el escritor linarense podría haber creado o construido un género personal, al estilo de Unamuno y su *Niebla*. Lo que

¹⁰³ Martínez Menchén, Antonio. “Espejos de soledad”, discurso pronunciado el 8 de marzo de 2011, en el marco de las Primeras Jornadas «Linares, ciudad y cultura».

se muestra en su género es la forma en la que el autor expresa la realidad que percibe, una realidad fragmentada, desestructurada, que permite el planteamiento coral de sus personajes.

Quería terminar esta presentación poética de Martínez Menchén fijándome en un detalle que tiene tremenda importancia en sus narraciones. Este detalle es la utilización de una gran cantidad de símbolos en su obra, sirvan de ejemplo algunos de ellos: El metro, principal símbolo de la ciudad y de la alienación que produce en cada individuo. Las tapias, además de dar título a su segunda obra, las tapias son los límites que sitúa el autor en muchos aspectos de su vida, este símbolo además aparece repetidamente en su narrativa. Son llamativas las tapias del cementerio que observan los niños protagonistas de las tres primeras narraciones de *Inquisidores*. Estas tapias coronan un camino lleno de cipreses que conduce a un lugar misterioso, símbolo del final de la vida. Así pues, las tapias son los obstáculos que impiden a los seres humanos desarrollarse, que impiden su visión y su comunicación. También destacar el papel de la caja en la segunda variación. Una caja donde dos hermanas guardan cosas generales de la casa, hasta que es solo de la protagonista y en ella guardará todos sus secretos y sus cosas más importantes. Esta escena y este símbolo tiene un claro valor femenino.

Con este análisis acaba el esbozo técnico o literario de la poética de Martínez Menchén. Quiero destacar finalmente, la gran unión que en él hay entre el contenido y la forma. Es decir, los personajes y su forma de hablar, con aquello que les viene a cada momento a la cabeza. De esta forma, el despliegue técnico de Menchén con estas obras es muy grande, se muestra así un narrador capaz de utilizar una ingente cantidad de recursos literarios que tiene a su disposición. Además es magistral la forma que tiene de unir los saltos en el tiempo, con las reflexiones personales, los momentos de acción... Todo ello da idea de la calidad de Menchén y de la importancia de este estudio que pretende acercarse, analizar y dar a conocer la figura de este gran escritor.

Finalmente quiero acabar con una serie de reflexiones también relacionadas con la poética del autor. La primera de ellas surge a raíz de este trabajo, puesto que deja una línea abierta para futuras investigaciones sobre Antonio Martínez Menchén. Este trabajo recoge el análisis de la primera etapa literaria solamente, pero su narrativa posterior, aunque lejos de los planteamientos de juventud, es igualmente destacable. Además, podría ser perfectamente objeto de una tesis doctoral puesto que todavía no se ha realizado ninguna sobre la narrativa de Martínez Menchén.

Asimismo, resulta conveniente reflexionar sobre el cambio de concepción literaria de Menchén, desde los presupuestos de renovación formal hasta la época en la que escribirá

historias más sencillas para colecciones infantiles. Además, su trayectoria narrativa está marcada por largos momentos sin publicar. Desde el 1963 que publica *Cinco variaciones*, hasta el 1980 que publica *Pro patria mori*, solamente escribe otras dos obras de creación literaria, las ya mencionadas *Las tapias* (1968) e *Inquisidores* (1977), solo cuatro obras en casi veinte años, y después la frecuencia de obras publicadas seguirá un ritmo parecido. Esto se debe, sobre todo, a la difícil tarea de compaginar su labor como funcionario con la de escritor, que según señalaba él, perjudicaba a las dos actividades.

Pero Martínez Menchén además es un escritor de natural perezoso, muchas veces abúlico, lo que se demuestra en los años posteriores a la carrera, en los que se dedicó a vegetar perezosamente en Linares. Quizás si hubiera apostado de forma definitiva por la literatura y no por compaginar ambas actividades hoy su obra podría ser no solo mucho más extensa, sino también mucho más reconocida. Su trayectoria literaria recibió un gran impulso a raíz de su jubilación, pero esta parte de su obra, merece un estudio propio.

Por último, destacar a Menchén como un autor que, a pesar de su renovación formal, tiene un claro compromiso ético con la sociedad en la que vive. Por eso presenta los temas y sus personajes desde la empatía, la sinceridad y la honradez. Quiero recoger aquí un testimonio del propio escritor en el que hace especial hincapié en estos valores.

De todas formas, lo que sí puedo afirmar con casi absoluta certeza, es que he procurado en todo momento mantenerme fiel a mí mismo, sin buscar cambios impuestos por el giro de la veleta de la moda. Posiblemente esto es lo que haga que en este momento me encuentre un poco marginado, desfasado incluso. No me importa. Pienso que una de las grandes virtudes del artista es la sinceridad, y yo creo que soy sincero. Tengo una ética y una estética, que acaso sean erróneas, pero que siempre he procurado seguir. Siempre he pensado que la misión de un novelista es dar testimonio –palabra, por supuesto, desterrada por la modernidad- de la época que le tocó vivir, a través de sus propias vivencias transformadas artísticamente. Mejor o peor, esto es lo que he procurado siempre hacer¹⁰⁴.

Este es Menchén, no solo el narrador sino la persona que hay detrás, porque en él no hay una diferencia entre la vida y su obra, pues toma vivencias propias para hacer literatura de ellas. Este trabajo, además de perseguir el análisis de los aspectos originales de su narrativa, pretendía realizar un reconocimiento a su figura, al escritor y al hombre, porque, como él mismo señala, la sinceridad y el compromiso presiden su obra. Una obra además que le sitúa en el lugar de los grandes narradores y renovadores de la literatura española en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁰⁴ Martínez Menchén, Antonio: «El foro de las letras», en *República de las Letras*, núm. 55, febrero 1998, (p. 44)

Por último, hay una frase de la obra *Del desengaño literario* que resume perfectamente esta postura vital del autor. En ella reafirma el valor del fondo y de la forma en la literatura pero sin renunciar a los valores humanos que deben presidirla. Con esta cita quiero concluir el trabajo sobre la primera etapa literaria de Martínez Menchén, etapa en la que se consagra como un autor clave en la evolución de la narrativa española por su gran originalidad. Además sus obras son un regalo formal y estilístico para disfrutar con su lectura, hecho que a lo largo del trabajo, creo, ha quedado demostrado.

Sirvan pues, estas palabras y este trabajo, para dar el reconocimiento que la obra y la figura de Antonio Martínez Menchén merecen, y para afirmar con él:

«Afinar vuestras armas, pero en lo esencial persistid.¹⁰⁵»

¹⁰⁵ Martínez Menchén, Antonio. *Del desengaño literario*, Editorial Helios, Madrid, 1970, (p. 123)

6-Bibliografía

Belmonte, José. «El peso y la sombra de la Guerra Civil española en la narrativa para jóvenes», *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, num. 9, 2013, (p. 121-140)

Bravo, Maria Elena. *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de posguerra*, Península, Barcelona, 1985.

Curuchet, Juan Carlos. *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Ediciones Alfa, Montevideo, 1973.

Martín, Sabas. «Antonio Martínez Menchén o los relatos de la alienación» En *Cuadernos hispanoamericanos*, num. 339, septiembre 1978, (p. 520-529)

Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1963.

Martínez Menchén, Antonio. *Del desengaño literario*, Editorial Helios, Madrid, 1970.

Martínez Menchén, Antonio. «El foro de las letras», en *República de las letras*, num. 55, febrero 1998, (p. 39-44)

Martínez Menchén, Antonio. “Espejos de soledad”. Discurso pronunciado el 8 de marzo de 2011, en el marco de las Primeras Jornadas «Linares, ciudad y cultura».

Martínez Menchén, Antonio. *Inquisidores*, Editorial Zero, Madrid, 1977.

Martínez Menchén, Antonio. *Las tapias*, Editorial Seix Barral (Nueva Narrativa Hispánica), Barcelona, 1968.

Martínez Menchén, Antonio. «Vivencias de Linares en mi narrativa». Servicio de publicaciones del Centro de Estudios Linarenses, Colección: *Discursos de ingreso*. Número 1, 2011.

Martínez Menchén, Antonio. (Poesías) *Cuadernos hispanoamericanos*, num. 186, junio 1965, (p. 500-506)

Morales Lomas, Francisco; Espejo-Saavedra Santa Engracia, Luis A. *Fantasía y compromiso literario: La narrativa de Antonio Martínez Menchén*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008.

Ortega, José. «Antonio Martínez Menchén, novelista de la soledad» En *Cuadernos hispanoamericanos*, num. 273, marzo 1973, (p. 462-481)

Sanz Villanueva. *El último Delibes y otras notas de lectura: postguerra, exilio y letras en Castilla y León*, Editorial Ámbito, Valladolid, 2007.

Sanz Villanueva, Santos. *La novela española durante el franquismo*, Editorial Gredos, Madrid, 2010.

Sobejano, Gonzalo. «Direcciones de la novela española de postguerra» Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español. Vol IV, núm. 6 Marzo 1972, Madrid, (p. 55-73)

Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Editorial Prensa española, Madrid, 1975.

Soubeyroux, Jacques. «La emergencia de la “nueva novela” y el debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* (1960-1975)», Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel / coord. por Jean-Michel Desvois, 2005, (p. 323-334)